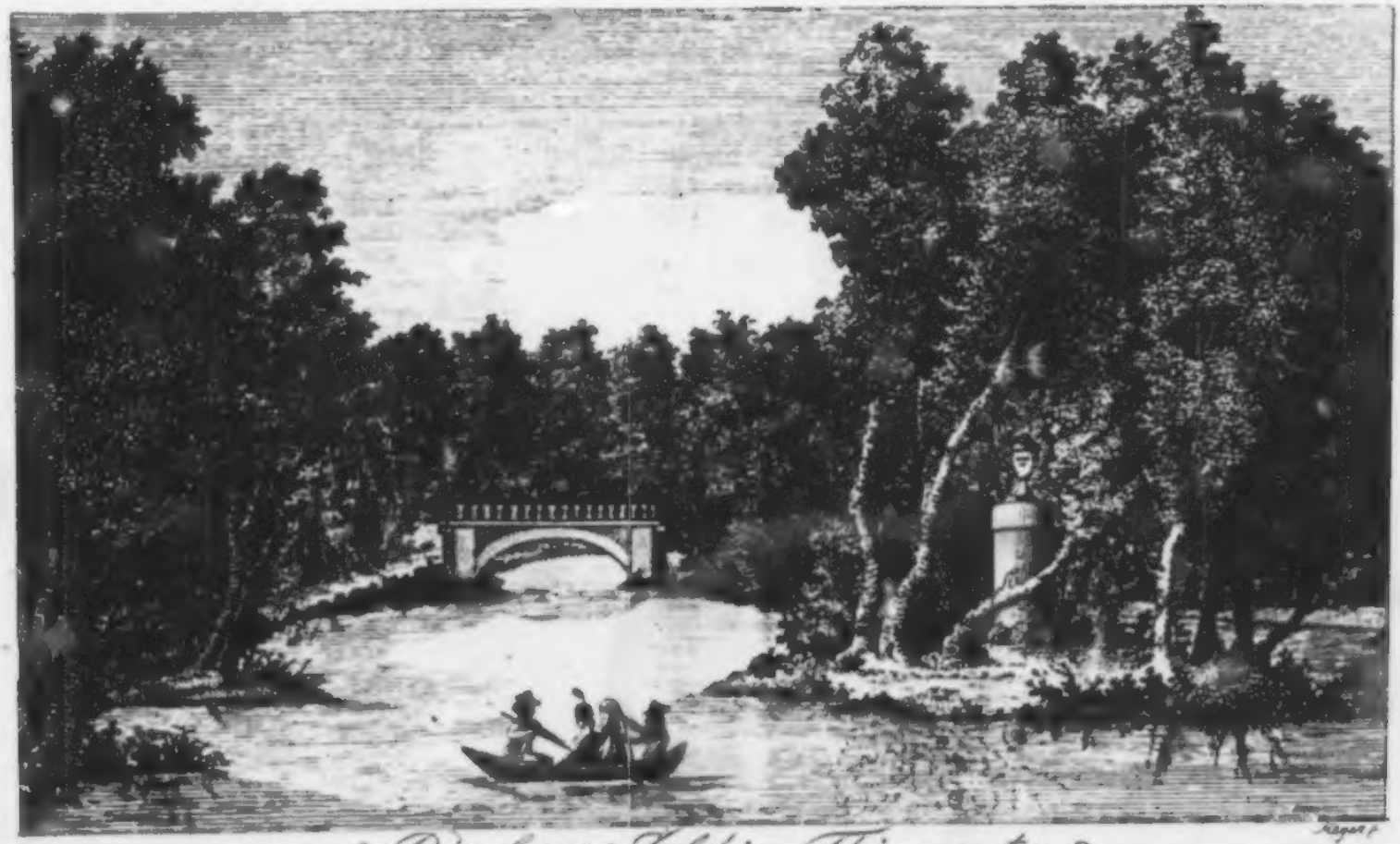


Rousseaus Insel im Thiergarten
vor Berlin.

BERLIN.

EINE

ZEITSCHRIFT

FÜR

FREUNDE DER SCHÖNEN KÜNSTE,

DES

GESCHMACKS UND DER MODEN.

MIT KUPFERN.

[Lpzg. U. Dek. Gle. Rhode]

ERSTER BAND.

BERLIN, 1799.

IN COMMISSION BEI HEINRICH FRÖLICH.

BERLIN.

Eine

Zeitſchrift

für

Freunde der ſchönen Künſte, des Geſchmacks und der Moden.

Mit Kupfern.

Erſtes Heft.

Berlin, 1799.

Gedruckt bei Georg Decker.

BERLIN.

Eine

Zeitſchrift

für

Freunde der ſchönen Künſte, des Geſchmacks und der Moden.

Plan.

Berlin, dieſe Hauptſtadt des nördlichen Deutſchlands, iſt bei weiten nicht ſo bekannt, wie ſie es verdient. Zwar haben ſich wenig Städte einer ſo ausführlichen Topographie zu rühmen als Berlin Herrn Fr. Nicolai verdankt; nur ſchade, daſs dies ſchätzbare Werk ſeiner Ausführlichkeit wegen eine Corpulenz, und ein ſo gelehrtes Anſehn bekommen hat, daſs es, auſser den Gelehrten von Profeſſion niemand lieſt. Rumpfs Namenregiſter, der Wegweiſer und andere Beſchreibungen ſind weniger bekannt, als die Gegenſtände, welche durch ſie bekannt werden ſollen.

Wenn wir überhaupt eine groſse Stadt kennen lernen wollen, wünſchen wir mehr von ihr zu wiſſen, als was uns Topographien und Wegweiſer erzählen. Wir wünſchen das Aeuſsere derſelben, ihre Lage, Monumente der Kunſt und des Geſchmacks nicht allein, wir wollen auch die Bewohner mit allen

ihren Eigenheiten, Vorzügen, Thorheiten und Moden kennen lernen.

Beide Forderungen suchen wir in dieser Schrift, welche von Zeit zu Zeit heftweise erscheinen wird, zu befriedigen. Wir werden in derselben nach und nach eine beurtheilende Beschreibung aller Monumente der Kunst und des Geschmacks in Berlin — wodurch wir unserer Schrift ein bleibendes Interesse zu geben hoffen — wie auch eine treue Darstellung des Characters seiner Einwohner, ihrer eigenthümlichen Lebensweise und ihrer Moden liefern, wodurch wir unsern Blättern den Reitz der Neuheit und das Interesse des Tags zu erhalten suchen.

Da Beschreibungen von Gegenständen des Geschmacks immer nur sehr unvollständige Vorstellungen geben, wenn man die Gegenstände nicht selbst sieht; so wird jedes Heft unsrer Schrift mit einer beträchtlichen Anzahl — nach Erfordernisse des Gegenstandes auch illuminirten — Kupfern begleitet seyn.

In Rücksicht der Characteristik der Einwohner, finden wir uns zwar nicht in Verlegenheit, aber doch in Furcht oft verkannt zu werden. Zeigen wir die weisse Seite des Schildes, so werden uns die ewgen Tadler der Schmeicheley beschuldigen; kommt die schwarze Hälfte zum Vorschein, so wird der andere Theil über Verläumdung klagen; doch — wir wollen deswegen den Muth nicht sinken lassen, und nur öffentlich das feierliche Gelübd' ablegen: keiner andern Gottheit unsre Feder zu widmen, als der Wahrheit.

Berlin besitzt eine grosse Anzahl berühmter Männer, Schriftsteller und Künstler; wir werden unsere Leser mit den Werken und Verdiensten derselben, welche sie sich um Wissenschaften und Künste erworben haben, näher bekannt zu machen suchen.

Da das Schauspiel als öffentliche Volksbelustigung so characteristisch in einem Gemählde desselben, und die Kunst in der Darstellung nicht minder interessant für den Freund der schönen Künste ist, so werden wir auf die hiesige Bühne und ihre Producte aufmerksam machen, und den vorzüglichsten Mitgliedern dieser Bühne, für ihren Aufwand von Kräften und Talenten, dadurch ein Denkmal errichten, dass wir ihre Kunst, durch richtige und getreue Zeichnungen der wichtigsten Momente ihrer Darstellungen, gewissermasen bleibend machen. Auch die Mode mit ihrem launenhaften Wechsel und in jeder Form, ist characteristisch für den Geschmack eines Volks, und wir werden sie nicht übergehen.

Politik ist gänzlich aus unsrer Schrift verbannt. Bescheidenen Tadel über übergebrachte oder erst getroffne Einrichtungen, wird man nicht übel deuten: sondern die Gründe prüfen, worauf er sich stützt.

Anekdotenjagd ist unsere Sache nicht, aber Begebenheiten und Thatsachen, die notorisch und characteristisch für Geschmack und Sitten sind, werden wir erzählen dürfen, ohne Verantwortung zu fürchten. Den Character der Bewohner einer Stadt zu schildern, ohne auf gewisse Begebenheiten zu deuten, ist schwer, und dem Fremden mangeln ohne dieses die Beweise zu dem was gesagt wird.

Manche kleine Stadtgeſchichte ſcheint unbedeutend an dem Orte, wo ſie paſſirt, weil ſie dort in der Regel iſt; allein dem Fremden iſt ſie vielleicht ſehr intreſſant, weil er eine Eigenheit darin entdeckt, die dem Einheimiſchen nicht auffällt. —

Wir werden auch jedem Hefte einen Anzeiger beifügen, welcher Künſtlern, Kunſt- und Modehandlern, mechaniſchen Künſtlern und Fabrikanten zur Bekanntmachung ihrer neuen Arbeiten, Erfindungen oder Handelsartikel, gegen den Erſatz der Druckkoſten offen ſteht.

Der Leſer iſt jetzt mit dem Plane und Zweck unſerer Schrift hinlänglich bekannt, und wir fügen nur hinzu, daſs alle zwei Monat ein Heft in gr. 8, auf feines Papier mit Didotſchen Lettern gedruckt, in einem farbigen, in Kupfer geſtochnen Umſchlage, ſechs bis acht Bogen ſtark, und mit 5 bis 6 zum Theil illuminirten Kupfern begleitet, heraus kommen wird. Einzeln kann das Heft nicht unter 20 Gr. verkauft werden, wer ſich zu einem ganzen Jahrgange, d. i. zu ſechs Heften verbindlich macht, zahlt 4 Thlr. 12 Gr.

Beiträge

zur

Characteriſtik der Einwohner Berlins.

Ein zuſammenhängendes characteriſtiſches Gemählde der Berliner, würde ſich nicht wohl zum Gegenſtande einer Zeitſchrift eignen, weil es in derſelben nur ſtückweiſe und abgebrochen erſcheinen könnte. Wir liefern unſern Leſern daher nur nach und nach die intreſſanteſten Züge dieſes Gemähldes, und überlaſſen es ihnen ſelbſt, ſich ein Ganzes daraus zuſammenzuſetzen.

Umriſſe.

Daſs unter den hundert und funfzig tauſend Einwohnern Berlins die groſste Mannigfaltigkeit, und alle Stufen und Grade der Kultur überhaupt, der ſittlichen und geſelligen Bildung, des ſchwelgeriſchen Reichthums und der bitterſten Armuth angetroffen werden, läſst ſich voraus wiſſen, weil dies in allen groſsen, und vorzüglich Reſidenzſtädten der Fall iſt. Allein aus dieſen allgemeinen Eigenſchaften groſser Städte entwickeln ſich jedoch in jeder beſon-

dere **Eigenthümlichkeiten**, worauf es eigentlich in einem characteriſtiſchen Gemählde ankommt.

Jedem Fremden, der nach Berlin kommt, und die Idee einer groſsen Reſidenzſtadt mitbringt, fällt nichts ſo ſehr auf, als der

Mangel an Luxus,

welcher mit einer Reſidenz kaum verträglich ſcheint. Die Equipagen auf den Straſsen ſind ſelten, und nichts weniger als glänzend. Alles fährt mit zwei Pferden, deren Geſchirre ſich durch nichts auszeichnen, und hinten ſteht ein Bedienter auf, zwei oder ein Jäger verkündigen ſchon eine Herrſchaft vom erſten Range. Die Menge der Fiakre, welche in Paris, London und St. Petersburg auf allen Straſsenecken halten, kennt man hier nicht einmal den Namen nach — faſt alles geht zu Fuſs. Damen, welche in den erſt genannten Städten um alles nicht zu Fuſs quer über die Straſse gingen, machen hier Promenaden von Viertelmeilen weit, und haben höchſtens einen Bedienten oder ein Mädchen hinter ſich hergehn. Dies alles macht mit den prächtigen Straſsen und ſchönen Häuſern einen auffallenden Kontraſt, und läſst den Fremden auf

Mangel an Reichthum

ſchlieſsen, worin er noch mehr beſtärkt wird, wenn er in dem Innern der Häuſer bekannt wird. Da

giebt es keine Vorhäuser und Antichambern voll gallonirter Bedienten und Müfsiggänger, keinen Pallaft, um welchen den ganzen Tag die Wagen der Befuchenden fich drängen; und noch weniger hört man von Feften, welche Taufende an einem Abend koften. Wenn z. B. in St. Petersburg der mittelmäfsig begüterte Kaufmann nicht anders glaubt leben zu können, als wenn er die Fufsboden feiner Wohnzimmer mit Mahagoniholz oder feinen türkifchen Teppichen belegt, die Boden und Wände feiner Schlafzimmer mit den feinften englifchen Tuche befchlagen hat; fo erftaunt man hier in den Häufern der erften und reichften Staatsmänner von alle dem keine Spur zu finden. Wenn in London die Mode für jede Jahreszeit ein eignes Ameublement nothwendig macht, fo fieht man hier daffelbe fimple Sopha, denfelben Stuhl durch das ganze Jahr unverändert ftehen. Der Luxus der Tafel macht einen eben fo grofsen Kontraft, und was am deutlichften den Mangel des Reichthums verräth, ift der gänzliche

Mangel an öffentlichen Luftbarkeiten

fo bald fie mit Aufwand verbunden find. Das Vauxhall, diefe beliebte Abendunterhaltung aller reichen Städte, und Feuerwerke kennt man hier faft gar nicht. Mafqueraden, Redouten und was fonft die Winterabende angenehm macht, felbft öffentliche Conzerte, fucht man hier aufser der kurzen Zeit des Karnevals vergebens. Das einzige Nationalthea-

ter, welches kaum 1200 Menſchen faſst, und ein Ballet, was ſich noch nie über die Farce erhoben hat, ſind alles. Einzelne Familien verbinden ſich zu Reſourcen, Pickenicks und Bällen, wovon indeſs der Nachbar im zweiten Hauſe nichts gewahr wird.

Kunſtſammlungen, Bibliotheken u. ſ. w., welche beträchtlich wären, giebt es gleichfalls nicht — mit der Königlichen Bibliothek und der Gallerie auf dem Königlichen Schloſſe wird man bald fertig; und Privatſammlungen ſind unbedeutend. Aus dieſen Gründen gefällt Berlin dem Fremden in den erſten Zeiten ſeines Aufenthalts gewöhnlich nicht. Bleibt er indeſs längere Zeit; ſo fohnt er ſich aus, fängt an ſich zu gefallen, und iſt endlich an dieſen Ort mehr als an irgend einen andern gefeſſelt.

Dieſe Erſcheinung iſt nichts weniger als ſelten, und die Geſchichte der mehrſten Männer von Geiſt, welche ſich eine zeitlang hier aufgehalten haben. Der Grund davon liegt offenbar in dem hohen Grade geſelliger Bildung, welche man in den

feinern Zirkeln

antrifft, und wo Berlin mit allen Städten Europens wetteifern kann. Es möchte ſich nicht leicht eine Stadt — auſser Paris — finden, welche mehr helle Köpfe, Philoſophen, Schriftſteller und Künſtler (verhältniſsmäſsig) in ſich vereinigte, als Berlin, wo ſich ein Geſellſchaftston von mehr Urbanität, Feinheit und Ungezwungenheit gebildet hätte als in Berlin.

Freilich wollen diese Zirkel gesucht seyn, aber sie lassen sich finden — nicht gerade in den Vorzimmern der Grossen, und noch weniger auf Resourcen und Pickenicks; und am wenigsten an einer Table d'hotes. Jener ächte, wahre Ton des geselligen Lebens, ist in Berlin ein Product der Noth. Menschen von Geist und Kopf suchen Nahrung für beides; ausser sich finden sie hier nichts, und müssen folglich aus sich selber schöpfen. Der gänzliche Mangel an öffentlichen Zerstreuungen drängt sie enger zusammen, und befördert ihre gesellige Ausbildung. Für Einseitigkeit, Petanderie und Kleinstädtlichkeit, schützt sie die mannigfaltige Zusammensetzung aus allen Ländern und Nationen, und der ewige Wechsel der Ideen, welche in diesen Zirkeln als einem Mittelpunct der neuesten Litteratur zusammenfliessen. Es wird nicht leicht irgendwo in Deutschland etwas von Bedeutung gedruckt werden, dass man nicht vier Wochen nachher in Berlin hätte, und kein Ort Deutschlands — etwa Hamburg ausgenommen — hat sich einer grösern Denk- Press- und Lese-Freiheit zu rühmen.

In diesen Zirkeln spielt das

weibliche Geschlecht

eine bedeutende Rolle. Weiber und Mädchen von der feinsten Ausbildung und unter diesen auch vorzüglich einige Jüdinnen, geben ihnen eine interessante Seite. Unangenehm ist es freilich, dass sich an

dieſe Zirkel eine Menge andrer ſchlieſst, oder ſich oft in dieſelben hineindrängt, welche nur zu ſcheinen ſtreben was jene ſind, wo affectirte Damen die Tonangeberinnen des Geſchmacks, und leere Schwätzer Dictatoren in der Philoſophie, den Wiſſenſchaften und den Künſten ſeyn wollen. In öffentlichen Geſellſchaften, Klubs, Reſourcen u. ſ. w. findet übrigens der Geiſt wenig Nahrung. Im

Kaſino

geht es ein wenig vornehm her. Fremde Geſandte, Miniſter, Generale und Gelehrte verſammlen ſich hier; man wiegt die Worte, macht ſeine Wendungen, hat hundert Rückſichten und — ſpielt.

In den übrigen

Reſourcen

macht das Spiel einen Haupttheil der Unterhaltung aus. Wer nicht ſpielt und nicht Taback raucht, iſt verloren, wenn er ſich nicht gerade mit einigen Freunden findet, welche in dem groſsen Zirkel einen beſondern bilden; welches indeſs dem Fremden ſehr genirt, weil er ſich in dieſe halbflüſternden Zirkel nicht eindrängen kann, und übrigens zwiſchen den Spielern iſolirt iſt. Reſourcen, welche von beiden Geſchlechtern beſucht würden, giebts hier nicht.

Oeffentliche

Kosse-Häuser

giebt es zwar viele, aber nur um zu wetteifern, welches das schlechteste sey. Die Hauptingredienzien sind ein Paar kleine, gewöhnlich schmutzige Zimmer, ein Billard, eine dicke Wolke Tabacksdampf und ein anhaltendes Geklapper der Würfeln im Brettspiel. Wer an diesen Dingen nicht Geschmack findet, thut wohl zu Hause zu bleiben.

Für den Freund ausschweifender Vergnügungen und den Wüstling hat man weit besser gesorgt. Er hat jeden Abend die Wahl zwischen mehreren zum Theil recht gut eingerichteten, decorirten und erleuchteten Sälen, wo er für einige Groschen eine nicht unangenehme Musik, Tanz und einen wohl besetzten Mädchenmarkt findet. Diese unglücklichen Wesen, welche man so falsch Freudenmädchen nennt, sind nach Verhältniss der Volksmenge und des Vermögens der Berliner ungeheuer zahlreich, und machen einen eigenen Stand aus. Sie müssen sich ordentlich bei der Polizey einregistriren lassen, eine monatliche Abgabe bezahlen, und sind einer ziemlich thätigen Gesundheits-Inspection unterworfen.

Wer nicht Lust hat, oder sich schämt diese öffentlichen Oerter zu besuchen, findet eine Menge stiller Wirthschaften, wo er sein Geld und seine Gesundheit verpraſſen kann. Diese werden theils von Mädchen unterhalten, welche sich zu vornehm dünken um

jene Säle zu beſuchen, oder denen es an den erforderlichen Putz mangelt, theils von alten Mütterchen, die aus den Vergnügen der jungen Welt ihren Vortheil ziehn, und gleichfalls von der Polizey öffentlich geduldet werden. Dieſe Anſtalten haben in Deutſchland viel Gerede von Berlins

Galanterien

und ausſchweifender Lebensart gemacht; allein mit Unrecht, denn Berlin ragt in dieſem Punkte eher von einer guten, als ſchlechten Seite hervor, und man wird ſchwerlich an einem andern Orte von gleicher Gröſse bei Weibern und Mädchen, vorzüglich im Mittelſtande, ſo viel eheliche Treue und Sittſamkeit finden, als hier. Wenn z. B. in Neapel ein Fremder, der an ein Haus empfohlen iſt, ausgelacht wird, wenn er nicht ſchon bei ſeinem erſten Beſuch der Dame vom Hauſe die Cour macht, weil man vorausſetzt, daſs er keinen Korb bekommt; ſo wird hier der Mann lächerlich, der einen ſolchen Verſuch wagt, weil man — der Regel nach — vorausſetzt, daſs er abgewieſen wird. Demohngeachtet hat dieſe galante Seite Berlins eine Anſicht wo ſie traurig macht; und die wir ſelbſt in dieſen vorläufigen Umriſſen nicht ganz unberührt laſſen können.

Es iſt nicht zu leugnen, daſs die oben gerühmte Keuſchheit der Berlinerinnen, mit ihren Grund in dem mittelmäſsigen Wohlſtande der Einwohner hat. Es iſt eine ausgemachte Erfahrung: je höher der Luxus ſteigt, je üppiger und ſchwelgeriſcher die Lebensart

benart einer Stadt, je geräuschvoller und bunter die Vergnügungen sind, je mehr schwindet die zarte Sittsamkeit des schönen Geschlechts dahin, und macht einer ungebundenen Ausschweifung Platz. Allein der zu grosse Mangel an Vermögen, ist hier bei dem allgemeinen Hange des weiblichen Geschlechts zum Putz, eine Quelle heimlicher Ausschweifungen, die um so gefährlicher sind, weil sie — der getroffnen Anstalten wegen — gänzlich unentdeckt bleiben, und dem Rufe nicht schaden.

Es giebt hier gewisse Kupplerinnen, welche fast in allen Häusern der Stadt, nur nicht als Kupplerinnen bekannt sind; gröstentheils jüdischer Nation, welche mit Geld, Spitzen, allen Arten Zeugen und Putzwerk Handel treiben, und sich auf diese Art überall bei dem schönen Geschlecht, Eingang zu verschaffen suchen. An diese wendet sich der reiche Wollüstling, und bestimmt ihnen den Gegenstand seiner Wünsche, und keine Schwierigkeit schreckt diese zurück ihm zu willfahren. Aufblühende Tochter, oft aus sehr angesehenen Häusern, denen es an Vermögen fehlt, sich im Putz ihren reichern Freundinnen gleich zu stellen, oder junge Weiber, welche sich in derselben Lage befinden, sind gewöhnlich ihre Opfer; sie folgen um so eher der Ueberredung der Kupplerinnen, weil ihnen die Unmöglichkeit der Entdeckung bewiesen wird. Fast in allen Theilen der Stadt haben diese in den unverdächtigsten Häusern eigene Zimmer gemiethet. Welches Weib, welches Mädchen macht nicht einmal allein einen Besuch bei einer Freundin, oder eine Promenade? Sie schlüpft in das

beſtimmte Zimmer, wo ſchon der unterrichtete Liebhaber ihrer wartet. Das unverheirathete Mädchen erhält dann gewöhnlich noch Lobſprüche der getäuſchten Eltern, daſs ſie ſo vieles Geld durch den Verkauf ihrer Stickereien gewinnt, und der getäuſchte Ehemann freuet ſich über den geſchmackvollen Putz ſeiner Gattin, weil er glaubt, ſie habe ihn mit ihrer Hand verdient. —

* * *

Beſonders verdienen noch in dieſen Umriſſen die gelehrten oder litterariſchen Geſellſchaften erwähnt zu werden, welche ſich nur wöchentlich oder alle vierzehn Tage einmal verſammlen. Zuerſt verdient unter dieſen die Geſellſchaft der

naturforſchenden Freunde

genannt zu werden, welchen König Friedrich Wilhelm der II. ein eignes Haus zu ihren Verſammlungen ſchenkte. Sie kommen alle acht Tage zuſammen, und haben von ihren Arbeiten ſchon mehrere Bände unter verſchiedenen Titeln drucken laſſen.

Für die geſellige Ausbildung möchten indeſs die von dem Profeſſor Feſsler geſtifteten litterariſchen Geſellſchaften noch von gröſserm Einfluſs ſeyn. Die erſte verſammelt ſich alle Mittwoch und zählt auch Damen unter ihren Mitgliedern. Es werden in derſelben entweder von den Mitgliedern eigne Ausarbei-

tungen; oder von mehrern, welche sich mit einander vereinigen, und in den Rollen theilen, Schauspiele von unsern besten Dichtern vorgelesen. Nachher speist die Gesellschaft zusammen.

Die zweite von Fesler gestiftete Gesellschaft, hat den Namen der Freunde der Humanität angenommen, und versammelt sich alle Sonnabend in der Freymaurerloge Royale York. Sie hat ziemlich dieselbe Einrichtung wie die erste, zählt indess keine Damen unter ihren Mitgliedern, und unterscheidet sich dadurch, dass jedesmal über die vorgelesenen Abhandlungen mündlich disputirt wird; wodurch sie unstreitig einen wesentlichen Vorzug vor der erstgenannten erhält.

Die Gesellschaft sucht sich auch dadurch ihrem Zwecke, den, wie es scheint, ihr Name schon anzeigt, zu nähern, dass sie öffentlich einen Preis von zwanzig Ducaten, für die beste Abhandlung über die Verbesserung der Schulen in den Preussischen Staaten ausgesetzt hat.

Es giebt in Berlin unstreitig eine Menge kleinere, oder weniger bekannte Gesellschaften der Art, deren Erwähnung sich nicht in diese Umrisse passt.

* * *

Noch müssen wir unsern Lesern die Berliner von einer andern Seite, nemlich von Seiten des Geschmacks zeigen. Wir werden uns hier nicht auf den Geschmack in öffentlichen Denkmahlern und Monumenten der Kunst einlassen. Diese werden von

andern Mitarbeitern dieſer Zeitſchrift zergliedert und geprüft werden; auch ſind dieſe nur immer Beweiſe des Geſchmacks einzelner Künſtler — wir reden hier aber von der Maſſe der Einwohner, und erklären, wenn unſer Urtheil hier nicht günſtig ausfallt, voraus, um nicht mifsverſtanden zu werden, wie niemand mehr überzeugt ſeyn kann als wir, dafs es von jedem allgemeinen Urtheil über Berlin der Ausnahmen viele; und in allen gebildeten Ständen Männer und Damen giebt, deren feiner und gereinigter Geſchmack jede Kritik aushält; demohngeachtet aber müſſen wir bei der übergrofsen Mehrheit den

Mangel an Geſchmack

innigſt beklagen. Zwar giebt es hier eine Akademie der Künſte, und Herr Hofrath Hirt hält Vorleſungen zur Beförderung des Geſchmacks, der Philoſoph Bendavid hält Vorleſungen über Aeſthetik für ſchon gebildete Männer, Herr Ditmar für Damen und Herr Profeſſor Rambach für Künſtler; aber dies alles hat auf das eigentliche Publikum gar keinen Einfluſs. Das

Theater

könnte und ſollte für dieſes die eigentliche Schule des Geſchmacks ſeyn, allein obgleich ein Iffland hier an der Spitze derſelben ſteht, lehrt doch die tägliche Erfahrung, dafs das Princip bei der Wahl der Stücke

mehr aus der Kaſſe, als aus der Aeſthetik hergenommen, und der verdorbne Geſchmack des Publikums mehr genutzt, als an ſeiner Verbeſſerung gearbeitet wird. Wir wollen übrigens die Schuld davon nicht geradezu der Direktion beimeſſen — ſie kann ihre ökonomiſchen Gründe haben, welche ſie zwingen, ſo zu handeln, und dies wäre traurig! Wirklich ſoll keine Oper, ſelbſt die berühmte Zauberflöte, ſo viel eingebracht haben, als das Neufontagskind, und daraus ſind denn die häufigen Wiederholungen dieſer geſchmackloſen Farce erklärlich. Überhaupt wird die Operette häufiger als das Schauſpiel beſucht, und die ſogenannten Spektakelſtücke tragen vor allen den Preis davon. Das Haus iſt nie voller als wenn ein Ballet angekündigt iſt, ſollt es auch Donquixotte auf Gomachos Hochzeit ſeyn. Iſt man bei der Aufführung dieſes Ballets zugegen; ſo weiſs man nicht, ob man ſeinen Augen und Ohren trauen ſoll. Auf allen Geſichtern glänzt die Freude und der ſchallendſte Beifall übertäubt oft — zu ihrem Vortheile — die Muſik; und doch ſieht man auf der Bühne Dinge — z. B. die Ritter, welche ſich vorne einen Pferdekopf und hinten einen Pferdeſchweif angebunden haben u. ſ. w. — die höchſtens auf einer Kreutzer-Bühne verzeihlich wären. —

Bei der Beurtheilung der Kunſt in der Darſtellung des Schauſpiels gehts nicht viel beſſer. So allgemein auch der Beifall ſcheint, welcher Iffland in jeder Rolle begleitet, ſo fehlt es doch nicht an Leuten aus allen Ständen, die ihn für einen mittelmäſsigen Künſtler, und Unzelmann für einen Halbgott erklären.

Das Wohlgefallen an theatralischen Unterhaltungen scheint übrigens ziemlich verbreitet zu seyn, weil seit einigen Jahren hier zwei Liebhaber-Theater errichtet sind. Der gute Geschmack wird indess auf beiden keine Eroberungen machen.

Auffallend ist auch die wenige Neigung der Berliner zur

Musik.

Denn obgleich in Berlin eine Anzahl der berühmtesten Tonkünstler leben; als Reichard, Reghini, Himmel, Hurka und Weber; obgleich so oft die Gelegenheit sich darbietet, Concialinis Stimme und Hurkas himmlischen Gesang zu bewundern; obgleich jeder von den Tönen einer Marchetti, einer Schick und Brower entzückt wird, so ist es bis diese Stunde nicht möglich gewesen, ein öffentliches Concert zu Stande zu bringen, welches sich hielte; da in andern Städten von Berlins Grösse dergleichen fast alle Tage anzutreffen sind. Kleinere Privat-Concerte giebt es verschiedne, aber allen mangelt es an gehöriger Unterstützung, und eine musikalische Resource, welche ihrem Plane nach hätte etwas leisten können, ist zu einem Gegenstande der Satyre herabgesunken.

Virtuosen geben zwar einzelne Concerte im Saale der Stadt Paris, oder zuweilen, wenn sie Freimaurer sind, in dem grosen Saale der Loge Royale York, aber darin hat Berlin ja nichts vor einer mässigen Provinzialstadt voraus.

Was noch am mehrsten kultivirt wird, ist Gesang, wozu unstreitig der würdige Fasch durch seine Aka-

demie für Liebhaber des Gefangs das mehrfte beiträgt. So vollkommen dies Inftitut auch ift, weil man darin von Liebhabern und Liebhaberinnen die fchwerften Sachen mit einer bewundernswürdigen Präcifion vortragen hört; fo ift es doch nur eine blofse Privat-Anftalt, und der gröfste Theil der Berliner weifs ihre Exiftenz nicht einmal.

Dafs bei diefem Mangel an Neigung zur Mufik von dem Gefchmack in diefer Kunft nicht viel zu erwarten fteht, leuchtet von felbft ein. Man findet Glucks unfterbliche Jphigenia langweilig, und hört nicht auf, Dittersdorfs göttlichen Hieronymus Knicker zu bewundern. Man fchweigt beim feelenvollften Vortrage eines Recitativs, bei der herzerfchütterndften Declamation, aber man zollt jedem Triller, und jeder Kolloratur, fo unnatürlich fie auch feyn mag, den lauteften Beifall.

Wir müffen uns übrigens hier noch einmal auf unfere Erklärung berufen, die wir vorhin niederfchrieben: niemand kann mehr überzeugt feyn als wir, dafs es Ausnahmen und viele Ausnahmen von dem hier Gefagten giebt, es find uns fowohl blofse Kenner als Dilettanten bekannt, deren feiner und ausgebildeter Gefchmack, Bewunderung verdient; wir mufsten aber hier, um einen allgemeinen Umrifs zu geben, den Kunftgefchmack nach feinen öffentlichen Aeuffernngen fchildern, und da wird uns jeder Unpartheiifche recht geben müfsen.

Diefer Mangel an Gefchmack läfst fich übrigens auf hundert Wegen auffinden und zeigen. Je greller und bunter eine Mode ift, je mehr findet fie Beifall,

doch — da in dieſer Zeitſchrift der Mode ein eigner Artikel gewidmet iſt, wollen wir hier dem Verfaſſer deſſelben nicht vorgreifen.

Unter den Equipagen giebt es einige, welche ſo elegant und geſchmackvoll als möglich ſind; aber widerſinnigeres läſst ſich gar nichts denken, als wenn man daneben einen Wagen ſieht, der in der Mitte einen Bandſtreif hat, auf welchem eine Allee grüner Bäume und eine Menge Figuren gemahlt ſind, welche ſpatziren, Taback rauchen, Bier trinken u. ſ. w., oder ſich mit einer Löwen- oder Tieger-Jagd beſchäftigen. — Es giebt freilich an allen groſsen und kleinen Orten der Welt Lächerlichkeiten der Art, aber gewöhnlich liegen ſie weiter auſser der Regel, als hier.

Auf vielen Straſsen trifft man noch Häuſer an, welche mit allen Farben prangen, z. B. einen rothen Grund und gelbe Hervorſpringungen haben; dagegen freilich andere alle Forderungen des guten Geſchmacks befriedigen.

(Die Fortſetzung folgt.)

Z — n.

Denkmal

des

Grafen von der Mark,

von Schadow.

Indem ich bei Beſchreibung der öffentlichen Denkmäler in Berlin, mit dem Denkmal des verſtorbenen jungen Grafen von der Mark in der Neuſtädter-Kirche, welches von der Hand eines der erſten deutſchen Künſtler, Herrn Hofbildhauer Schadow verfertigt iſt, den Anfang mache; halt ich es für zweckmäſsig, einige Bemerkungen über Denkmäler und Kunſt voraus zu ſchicken.

Oeffentliche Denkmäler ſind beſtimmt, entweder

1) das Andenken gewiſſer Perſonen, oder

2) das Andenken gewiſſer Begebenheiten, oder

3) beide mit einander verbunden zu erhalten.

Ausgeführt werden ſie

1) durch Baukunſt, als: Obelisken und Triumpfbogen, an welchen bloſs Inſchriften ihren Zweck anzeigen, wie der prächtige Triumpfbogen von Marmor in Sarskoe-Selo, welchen die verſtorbene Kaiſerin von

Rufsland zum Andenken des Grafen Orlow erbauen liefs, und woran gar nichts von Bildhauerkunst befindlich ist, oder

2) durch Bildhauerkunst; als Statüen, Gruppen, Basreliefs u. f. w. oder

3) durch beide Künste mit einander vereinigt; als am Triumpfbogen des Septimius Severus, der Trajanischen Saule u. f. w. oder

4) durch Mahlerei; wie Rubens berühmte Allegorien, oder B. Rodes vier grofse Gemälde in der Garnisonkirche zu Berlin, zum Andenken verschiedener in Schlachten gebliebener Generale.

Da ich in der Folge dieser Blätter Gelegenheit haben werde, von allen Arten dieser Monumente — Triumpfbogen etwa ausgenommen — ins besondere zu reden, so werd' ich mich jetzt blofs auf die Monumente der Bildhauerkunst beschränken. Sie sind nach der obigen Eintheilung also entweder Personen oder Begebenheiten gewidmet. Ist das erstere der Fall, so soll entweder 1) die Gestalt der Person durch eine ähnliche Statüe, mit Atributen, welche auf den Character, Stand u. f. w. deuten, auf die Nachwelt gebracht, oder 2) durch eine blofse Allegorie an die Person, ihren Character, ihre Schicksale u. f. w. erinnert werden. Von dieser letzteren Art sind vorzüglich alle Denkmäler der Verstorbenen auf Begräbnifsplätzen und in Kirchen, und namentlich auch

das Denkmal des Grafen von der Mark, von welchem ich eben reden will.

Doch zuvor sey es mir noch erlaubt, etwas über Kunst überhaupt zu sagen, und die Grundsätze anzugeben, von welchen ich bei der Beurtheilung ausgehe.

Göthe theilt in der Einleitung zu seinen Propyläen die Fertigkeiten des Künstlers in

1) geistige

2) sinnliche und

3) mechanische.

So wahr diese Eintheilung ist, so schwebt um die gewählten Ausdrücke ein gewisses Dunkel, dass einen beim ersten Anblick etwas stutzig macht. Wie unterscheiden sich sinnliche Fertigkeiten von mechanischen?

Unter den geistigen Fertigkeiten kann nun wohl nichts verstanden werden, als die Fertigkeit des Verstandes, den Gegenstand zweckmäßig zu wählen und zu bestimmen; unter den sinnlichen die Fertigkeit der Einbildungskraft, diesen gewählten Gegenstand bestimmt aufzufassen und zu idealisiren, und unter den mechanischen die Fertigkeit der Hand, das als ästhetische Idee in der Einbildungskraft vorschwebende Ideal auszuführen.

Wenn wir aber von Kunstwerken reden, so wollen wir eigentlich in denselben nicht den Künstler,

ſondern ſie ſelbſt, als Kunſtwerke beurtheilen, und da zeigen ſich uns andere Geſichtspunkte, von welchen wir ausgehen müſſen. Wir wollen 1) wiſſen, warum ein Kunſtwerk verfertiget worden iſt, und beurtheilen es nach dem

Geſetz der Zweckmäſsigkeit;

wir wollen 2) wiſſen, was es eigentlich darſtellen ſoll, und beurtheilen es nach dem

Geſetz der Wahrheit,

und beſtimmen 3) ob es uns gefällt oder nicht gefällt, wie es gemacht iſt, nach dem

Geſetz der Schönheit.

Es iſt dabei in die Augen ſpringend, daſs die Geſetze der Zweckmäſsigkeit und Wahrheit, den geiſtigen Fertigkeiten des Künſtlers (dem Geſchäft des Verſtandes) gegeben, ſeine ſinnlichen und mechaniſchen aber (Einbildungskraft und Handfertigkeit) dem Geſetz der Schönheit unterworfen ſind.

Ich muſs hier beiläufig der Uneinigkeit erwähnen, welche unter den Kunſtrichtern über das oberſte Princip der Kunſt überhaupt ſtatt findet. Winkelmann hatte die Kunſt im Allgemeinen, nach ihren Regeln, Wirkungen und Zwecken vor Augen; deswegen iſt das, was er als oberſtes Princip der Kunſt aufſtellt, nemlich: Ruhe und ſtille Würde, aus der Zweckmäſsigkeit hergenommen. Leſſing dachte ſich die Kunſt in einem abſtraktern philoſophi-

ſchem Sinne, bezog ſie blos auf die Form der Gegenſtände, welche ſie bearbeitet, und deswegen iſt ihm das Geſetz der Schönheit das oberſte Princip derſelben. Der Herr Hofrath Hirt betrachtet in verſchiedenen Aufſätzen die Kunſt blos in Bezug der Gegenſtände, welche ſie darſtellt, und deswegen iſt ihm Characteriſtick, Bedeutſamkeit, oder das Geſetz der Wahrheit das oberſte und einzige Princip derſelben.

Das vollkommendſte Kunſtwerk iſt nun wohl unſtreitig nur dafs, welches allen drei Geſetzen im höchſten Grade entſpricht; obgleich Leſſing, wenn man das Wort Kunſt im ſtrengſten Sinne nimmt, wo es blos die Fertigkeit bedeutet, Ideen der Einbildungskraft ſinnlich darzuſtellen, Recht hat, das Geſetz der Schönheit oben an zu ſtellen.

Doch zur Sache!

Wenn wir das Denkmal des Grafen anſehn, ſo fällt uns zuerſt die grofse Gruppe der drei Parzen in die Augen. Die erſte ſitzt und lieſt nachdenkend im Buche des Schickſals, die zweite iſt im Begriff, den Lebensfaden eines Menſchen zu zerreiſſen, und die dritte macht eine bittende Bewegung, um es zu verhindern. Das Ganze deutet offenbar auf den Tod eines Menſchen,

„der noch nicht geleiſtet hatte,
„was man von ihm zu erwarten
„berechtigt war.“

Dies zeigt das tiefsinnige Studiren im Buche des Schickfals, das Zaudern beim Zerreiſſen des Fadens und die bittende Geberde der Lacheſis an.

Das Auge ſinkt etwas von der Gruppe herab, und lieſt auf einem hervorragenden Felde in der Mitte des ganzen Denkmals, das jene Deutung richtig iſt, denn das Ganze iſt dem Andenken eines noch nicht einmal zum Jüngling gereiften Knaben gewidmet.

Unmittelbar unter dieſer Inſchrift liegt auf einem Sarkophag ein ſchlummernder Knabe. Ohne weiteres dabei zu denken, ſieht man beim erſten Blick, daſs er eine Wiederholung derſelben Idee iſt, welche man oben in der Gruppe der Parzen erſieht, welche die Inſchrift deutlich und umſtändlich angiebt, und ſo wunderſchön auch die Geſtalt des Knaben gearbeitet iſt, ſo hat ſie doch, weil ſie bloſs zur Wiederholung derſelben Idee dient, am Intreſſe verloren, und das Auge ſinkt ohne Verweilen auf die Gruppe herab, mit welcher der Sarkophag verziert iſt.

Hier entdeckt man in der Mitte einen Knaben, der zwar der ihm winkenden Minerva zueilen will, aber von der Zeit gewaltſam fortgeriſſen, und einer Höhle, dem Eingange der Unterwelt, zugezogen wird.

Jetzt regt ſich in der That ſchon ein kleinerer Unwille, dieſelbe Idee noch einmal, nur in einem andern Kleide zu finden. Das Ganze ſcheint bloſs da

zu seyn, um so oft als möglich durch Allegorie zu wiederholen, was in der Mitte des Monuments die weitläuftige Inschrift schon deutlich sagt.

Man tritt auf die Seite, und entdeckt an dem Sarkophag rechts einen geflügelten Genius, der in einer Hand einen Kranz, in der andern eine umgekehrte Fackel hält — das allgemeine Sinnbild des Todes — und auf der Seite links eine ähnliche Figur, welche — um den Zwillingsbruder des Todes, den Schlaf zu versinnlichen — sich mit über einandergeschlagenen Beinen, mit dem Kopfe an einen Trunk lehnt.

In beiden findet man also eigentlich nur im allgemeinen die Ideen wieder, welche uns schon bekannt sind.

Jetzt kann man nicht umhin zu fragen: was für einen Zweck hatte der Künstler, eine Idee, welche in der vor allen andern ins Auge fallenden Inschrift, so ausführlich angegeben wird, fünfmal durch Allegorien zu wiederholen? Warum setzte er die, das Intresse seines Werks so vermindernde Inschrift, in die Mitte zwischen seine Allegorien? Wäre es nicht genug gewesen, wenn man den Namen, den Geburts- und Sterbetag des Todten, am Fusse des Sarkophags gelesen hätte? das Uebrige der Inschrift intressirt ja so nicht. Wem liegt daran, zu wissen, ob die Eltern beim Tode dieses Knaben geweint haben, und ob er sich jetzt unter die himmlischen Chöre gemischt hat? Doch dafür kann der Künstler nicht; es ist eine Sünde des sonst so verdienstvollen Ramler, der, statt einer Inschrift, die

für dies, aus der Mythologie entlehnte Kunstwerk, paſste, eine chriſtliche Grabſchrift auf einen Leichenſtein verfertigte. Oder ſuchte der Künſtler vielleicht den Tod in gewiſſe ſucceſſive Momente zu zerlegen, ſo, dafs die Gruppe der Parzen den Rathſchluſs des Schickſals, der Knabe den wirklichen Tod, und die untere Gruppe die Wanderung der Seele zur Unterwelt vorſtellen ſoll? Dieſe Entſchuldigung wäre ſchlimmer, wie der Fehler.

Beurtheilen wir alſo das Monument nach dem Geſetz der Zweckmäſsigkeit, ſo findet die Kritik vieles zu erinnern; weil die öftere Wiederholung derſelben Idee offenbar unäſthetiſch iſt, und dem Eindruck des Ganzen ſchadet. Man findet in dieſem Fehler übrigens nichts, als das einzige Characteriſtiſche des deutſchen Geiſtes, der bei ſeinen Werken immer alles ſagen, alles zeigen, und nichts zu denken übrig laſſen will. Wieland urtheilte einſt über vier Verſe aus Popes Eſſay on men, dafs ſie nur in acht oder noch mehr Verſen ins Deutſche übertragen werden könnten. Er fand nemlich die Ueberſetzung nicht eher deutlich, bis ſie alles das ausdrücklich mit Worten ſagte, was ſich Pope bei ſeinen Worten blofs gedacht hatte. Sieht man die verſchiedenen Allegorien dieſes Kunſtwerks genau an, ſo ſind ſie blofs Erläuterungen der erſten; ſo ſtellen ſie blofs ſinnlich dar, was man ſich bei der erſten, nemlich der Gruppe der Parzen, dachte. Der Todte mufste ein wichtiger Menſch ſeyn, weil Klotho ſeinetwegen ſo tiefſinnig im Buch des Schickſals lieſt; ſein Tod mufste erfolgen, ehe er die Er-

wartungen befriedigte, welche man ſich von ihm zu machen berechtigt war, ſonſt würde Lachesis nicht ſo angelegentlich für ihn bitten; ſein Tod muſste ein tiefes Mitleid erregen; ſonſt würde die unerbittliche Atropos nicht ſinnig zaudern, eh' ſie den Faden abreifst. Was liefern uns nun die übrigen Bilder anders als Erläuterungen, Ausmahlungen dieſer Gedanken? Der entfallne Helm und das ſinkende Schwerdt des ſchlummernden Knaben — ſein Streben gegen die ihm winkende Minerva, und das gewaltſame Fortreifsen der Zeit?

Wie ſehr kontraſtirt damit das einfache erhabne Denkmal Richelieus in der Kirche der Sorbonne zu Paris? Der Kardinal ruht auf einem, mit einem Teppich überdeckten Sarkophag. Zu ſeinem Haupte knieet die Religion, welche ihn empor hält, damit er nicht niederſinke, und hält ein Buch — die Urkunde der Offenbarung — in der Hand, worauf er ſich ſtützt. Zu ſeinen Füſsen knieend, und über dieſe hingebeugt, klagt die Kirche in ihm die verlorne Stütze.

Wir wollen jetzt auch unſer Monument nach dem Geſetz der Wahrheit beurtheilen.

Bei der Gruppe der Parzen findet in dieſer Rückſicht die ſtrengſte Kritik nichts zu tadeln. Wie ungemein characteriſtiſch ſind die Figuren nicht gezeichnet, und wie ſprechend iſt die Mimik in ihren Geberden und Stellungen! In ſich ſelbſt zuſammen gezogen ſitzt die ſinnende Klotho. Das übergeſchlagne Knie, das Stützen des Ellenbogens und der rechten Hand auf daſſelbe, zeigen den Körper im

höchſten Grade der Ruhe — in welchem er immer erſcheint, wenn durch das ſtarke Anſtrengen der geiſtigen Kräfte die phyſiſchen auf eine Zeitlang gleichſam gänzlich ſuspendirt werden. Wie characteriſtiſch iſt die Geſtalt der unerbittlichen Atropos. Sie iſt ganz aus harten Umriſſen und ſcharfen Winkeln und Ecken zuſammengeſetzt; wie ſehr conſtraſtirt damit die ſanfte bittende Lächeſis! ihre ganze Geſtalt beſteht aus ſanft gebogenen Linien. Vorzüglich fein iſt das weit Auseinanderhalten der Hände der mittelſten Figur, beim Zerreiſsen des Fadens. Will man etwas ſchnell und entſchloſſen zerreiſsen, ſo faſst man es kurz, um die Kräfte der Arme zu vereinigen. Die Parze faſst den Faden lang, und zerrt ihn zaudernd auseinander. —

Warum indeſs der Künſtler in der Darſtellung der Parzen etwas von der gewöhnlichen Art abweicht, wie ſie in Antiken vorkommen, iſt mir nicht ganz erklärlich. Warum läſst er ſie im Buche des Schickſals leſen? Dieſs ſcheint zu verrathen, als ob ihnen dies Buch von einer andern Gottheit gegeben ſey; aber nach der Mythe ſind ſie das Schickſal ſelbſt, und Klotho erſcheint daher auf Antiken gewöhnlich ſchreibend, als den Schluſs des Schickſals fällend, aber nicht leſend. Warum iſt ferner Atropos als ein altes Weib, die beiden übrigen als ſchöne Jungfrauen gebildet? Die Dichter ſchilderten ſie alle drei als alte Weiber — Die Künſtler ſtellen ſie gewöhnlich als ſchöne Jungfrauen dar — warum beide mit einander verbinden wollen?

Atropos erscheint hier wirklich als Mutter, und die beiden übrigen als Töchter. *)

An dem schlummernden Knaben findet die Kritik allerdings einigen Tadel. Ich habe ihn mit Fleifs immer den schlummernden, nicht den schlafenden Knaben genannt, obgleich nur der Schlaf von den Alten als ein Zwillingsbruder des Todes angesehn wird. Unter Schlummer versteh' ich nur ein leises Ruhen, bei welchem die körperlichen Kräfte keineswegs — wie beim Schlaf — fuspendirt sind, sondern immer noch so rege bleiben, den Körper in einer angenommenen Stellung zu erhalten. Dies beweist bei diesem schlummernden Knaben die Stellung der Beine offenbar. Man muss sich in dem Körper noch so viel Kraft rege denken, als erforderlich ist, sie in der angenommenen Stellung zu erhalten; sonst müfsten unmerklich die in die Höhe gezognen Kniee zusammensinken, und die Beine sich strecken; und zwar um so sicherer, da die Füfse nicht ein Grübchen in das Küssen drücken. **)

*) Widersinniger läfst sich nichts denken, als die Nachahmung dieser Gruppe der Parzen an einem sonst schönen und freundlichen Hause, über einem Balkon auf der Wilhelmsstrafse. Was sollen die Parzen da?

**) Da diese Abhandlung zum Theil schon gedruckt war, fiel mir die Beschreibung dieses Monuments von Herrn Schado selbst in die Hände, worin er sagt, dafs er sich — um nicht zuviel Schönheit aufopfern zu müssen — den Knaben als leise ruhend gedacht habe. Wo bleibt aber dann die Anspielung auf den Tod, die darin liegen soll?

Ich weiſs übrigens ſehr wohl, daſs der Künſtler das Ausſtrecken des Todes oder des feſten Schlafs in den Beinen nicht zeigen durfte, ohne der Schönheit zu ſchaden. Warum folgte er aber nicht dem Beiſpiel der alten Künſtler, welche die Forderungen der Schönheit und Wahrheit dadurch befriedigten, daſs ſie den Schlaf und ſeinen Zwillingsbruder, den Tod, mit übereinandergeſchlagenen Beinen vorſtellten? Leſſing bemerkt in ſeiner bekannten Unterſuchung der Frage: wie die Alten den Tod bildeten? ſehr richtig, daſs dies Uebereinanderſchlagen der Beine, jederzeit den Zuſtand der gröſsten Ruhe des Körpers ausdrücke; denn es bedarf nicht der mindeſten Kraftäuſserung, ſie in dieſer Stellung zu erhalten. Die alten Künſtler entgingen alſo durch die Nachahmung derſelben, dem Vorwurf, gegen die Wahrheit gefehlt zu haben, und entſprachen in ihren Werken zugleich den Forderungen der Schönheit, weil die ſanfte Biegung der Kniee, welche dieſe Stellung erfordert, jeder Grazie Raum läſst.

Vielleicht dachte ſich auch der Künſtler bei der Wahl der Stellung des Knaben, den Moment des Einſchlafens, oder Sterbens, wie das eben aus der Hand ſinkende Schwerdt faſt anzudeuten ſcheint; allein, dann hätte er einen Moment, der ſeiner Natur nach tranſitoriſch iſt, bleibend gemacht, und dabei das Geſetz der Zweckmäſsigkeit aus den Augen verloren.

Auch iſt die Lage des Helms auffallend: er iſt mit der Feder unter das Kopfküſſen geſchoben, und

verräth dadurch, dafs er nicht, wie man anfangs vermuthet, und nachher wünfcht, dem Haupte des entfchlummernden Knaben entfallen fey, fondern, dafs man ihm diefen Platz mit Fleifs gegeben habe.

Bei Betrachtung der Gruppe am Sarkophag fällt manches auf. Die Zeit hat den Knaben bei der Hand ergriffen, um ihn herab zu ziehen; er ſträubt ſich mit aller Kraft dagegen; und aus der beiderſeitigen Stellung erhellt offenbar, dafs der Kampf noch nicht entfchieden ift, und beide ſtill ſtehen. Der Knabe mufs nothwendig erſt eine andre Stellung annehmen, wenn er fortgezogen werden ſoll; eben ſo wenig können ſie ſich weiter von einander entfernen, weil die Arme ſchon ganz geſpannt ſind. Gleichwohl fliegt das Gewand beider in entgegengefetzter Richtung in die Luft, als liefen ſie ſchnell von einander. Welchen Grund kann der Künſtler für dieſe Erſcheinung angeben?

Zu den Füfsen der Minerva liegt ein Helm und ein Schwerdt. Die Gröfse von beiden führt gerade hin auf den Gedanken, dafs beides dem Knaben zugehöre. War dies die Idee des Künſtlers, wie kommt beides in der angenommenen Stellung zu Minervas Füfsen, und warum ſetzt dieſe ihren Fufs darauf? Sollte der Knabe vielleicht erſt beides von Minervens Hand empfangen? Wohl! aber warum tritt ſie denn erſt mit dem Fufs darauf, und warum entſinkt ſchon beides dem darüber liegenden Knaben, der es alſo ſchon beſitzen mufste? — An dem Helm iſt ein Schild gelehnt, auf welchem das gräfliche

Wappen befindlich ist. Wie in aller Welt kommt dieses hieher? Worauf es deuten soll, sagt die Inschrift bereits mit Worten; wozu diese Wiederholung?

Beurtheilen wir das Monument hingegen von Seiten der Schönheit, so werden wir mit hoher Bewunderung erfüllt. Welch eine Schönheit in den Formen! Welche Einfalt in den Gewändern! Wie bezaubernd der Ausdruck des schlummernden Knaben! Hier ragt unser Künstler unter den Künstlern der neuern Zeit als ein Phänomen hervor. Ein Mann von diesen Verdiensten, kann unmöglich die Absicht dieser Beurtheilung eines Monuments verkennen, welches die Nachwelt noch bewundern, und der angehende Künstler wie die Antike studiren wird. Aber deswegen lohnt es sich auch nur der Mühe, dass die Kritik es von allen Seiten beurtheilt, weil sie der Kunst selbst dadurch nützlich seyn kann.

R —

Etwas über das Aeufsere Berlins.

Berlin ist, seinem Flächenraume nach, eine der gröfsten Städte Europens. Die mehrsten Strafsen sind geräumig, breit, und die Häuser selten über vier Etagen hoch. Auch an freien und offnen Plätzen mangelt es nicht; man empfindet daher das Drückende der Luft in derselben nicht, was in Wien, Hamburg, und andern Städten, wo Menschen und Häuser so sehr auf einem kleinen Raume zusammengedrängt sind, das Einathmen beschwerlich macht. Dagegen hat es eine andre Unbequemlichkeit, an dem häufigen und feinen Sandstaube, welchen im Sommer jedes Lüftchen auf den Strafsen erregt, und der deswegen nicht zu verbannen ist, weil der ganze Boden in und um Berlin, blofs aus diesem Sande besteht.

Die breiten Strafsen, und die im Ganzen schöne Bauart der mehrsten Häuser, geben Berlin ein äufseres Ansehn, wie es wenige grofse Städte haben. Die Wilhelmsstrafse, welche fast ganz mit Palästen bebaut ist, die Leipzigerstrafse, die Linden u. s. w. so wie die vortrefflichen Plätze, der am Opernhause, der Gensdarmenmarkt, der Lustgarten, der Wilhelms-

und Dönhoffcheplatz u. s. w. erregen die Bewunderung der Fremden. Wir werden in der Folge unsern Lesern die besten Ansichten mittheilen, und dabei über Baukunst und Bauart einige Bemerkungen machen.

Eine äusserst bequeme Einrichtung, womit sich der jetzige Präsident der Stadt, Hr. Eisenberg, gewifs den Dank jedes Fremden verdient, ist das Anschlagen der Namen der Strafsen an jeder Ecke. Man hat zu dem Ende grofse blau angestrichne Bleche gewählt, worauf die weifse Schrift schon in der Ferne leserlich ist. Die Bequemlichkeit wird noch vergrösert werden, wenn das vorgeschlagene Numeriren der Häuser erst ausgeführt seyn wird.

Dieser genannten Vorzüge ungeachtet, giebt es manches in Berlin, was dem Reisenden, der mehr grofse Städte gesehn hat, äufserst auffallt, und ihn gegen diese Stadt einnimmt. Dahin gehört vorzüglich

1) Das schlechte Strafsenpflaster. Nicht zu gedenken, dafs in den abgelegenen Stadttheilen viele Strafsen noch gar kein Pflaster haben, so sind auch die besten sehr schlecht damit versehen. Der jetzige König scheint diesem Mangel abhelfen zu wollen, und hat beträchtliche Summen zu diesem Zwecke verwandt; der ganze Schlofsplatz ist neu gepflastert, die Königsstrafse, und die Linden sind sehr verbessert; aber mit innigem Bedauren sieht man, dafs das neue Pflaster gerade eben so schlecht wird, als das alte war. Und doch hätte man jetzt, bei den einmal

aufgewandten Kosten, so leicht Verbesserungen anbringen können! An andern Orten, wo ein gutes Strafsenpflaster ist, läfst mans seine erste Sorge seyn, die Steine zu sortiren, und einen Platz, oder eine Strafse mit Steinen von ziemlich gleicher Grofse zu belegen. Hier legt man ohne Bedenken neben Schuhbreiten Steinen, andere, die kaum die Grofse eines Eies haben, und die Folge ist, dafs sich die kleinen Steinchen gleich wieder in den lockern Sandboden eindrücken lassen, während ihr grofser Nachbar seine erste Lage behält; wodurch das Pflaster denn nach einigen Monaten eben wieder so holpricht wird als es war, und man im Dunkeln Gefahr läuft, über die einzeln hervorragenden Kolosien die Füfse zu brechen.

2) Die offnen, an jeder Seite der Strafsen fortlaufenden Rennsteine. Da die Strafsen, wie der Grund Berlins, überall sehr wagerecht sind, so findet der darin zusammenlaufende Unrath wenig Abflufs; im Herbst und Frühling sind sie also fast immer angefüllt, und im Sommer, wo sie durch die Hitze austrocknen, verpesten sie nicht selten durch ihre faulen Ausdünstungen die Luft auf ganzen Strafsen. Hat es geregnet, so mufs man sich an den Häusern weg drängen, und dieser Gang ist oft durch die hervorragenden Kellerhälfe, Treppen und Buden so schmahl, dafs man sich nur mit Mühe gegen das Fallen halten kann. Vor jedem Hause liegt über diese Rennen eine hölzerne Brücke, die oft so schmahl ist; dafs man im Dunkeln sich sehr hüten mufs, um nicht von den Seiten herab in den abscheulichsten

Schlamm zu fallen. Das Tiefergraben und Ueberwölben dieſer Kanäle, iſt freilich mit groſsen Koſten verknüpft; da man aber dieſe Verbeſſerung nach und nach vornehmen, und nur mit den Hauptſtraſsen den Anfang machen könnte; ſo würde der Aufwand ſo abſchreckend nicht ſeyn.

3. Die mangelhaften Anſtalten zu Reinigung der Straſsen, wo es bei dem beſten Willen der Polizei an Hülfsmitteln fehlt, Verbeſſerungen vorzunehmen. Im Herbſt und Frühling iſt der Koth oft nicht zu durchwaten, und im Sommer ſieht man nicht ſelten auf den Straſsen todte Hunde und Katzen von Würmern verzehren, ehe ſie weggeſchafft werden. In den abgelegnern Theilen der Stadt giebt es Gaſſen, die kaum eine Wagenſpuhr breit ſind, und wo man an das Reinigen faſt gar nicht gedenkt. Jeder Unrath wird hier vor den Thüren der Häuſer aufgehäuft, und iſt man gezwungen, durch dieſe ſchmutzigen Winkel ſeinen Weg zu nehmen, ſo kann es nur mit Sprüngen und zugehaltner Naſe geſchehn.

Wir müſſen unſere Leſer um Verzeihung bitten, ſie mit Gegenſtänden der Art unterhalten zu haben. Wir wollten ſie einen Blick auf das Aeuſsere Berlins thun laſſen, und da konnten wir dieſe Flecken unmöglich ganz verbergen. Freilich haben wir uns anfangs bei den Vorzügen Berlins nicht ſo lange verweilt; allein man leg' uns dies nicht als Partheilichkeit aus. Wir haben uns vorbehalten, ſie mit den Schönheiten Berlins einzeln und ausführlich bekannt zu machen; dagegen verſprechen wir, ohne Noth

nicht wieder auf diesen unangenehmen Punct zurückzukommen. Um indefs alles vom Herzen los zu seyn, was wir noch darauf haben, sey es uns erlaubt, noch etwas über die Beleuchtung der Strafsen zu sagen.

Man wird es uns in entfernten Gegenden kaum glauben, dafs ein beträchtlicher Theil Berlins noch ohne alle Strafsenbeleuchtung ist, z. B. vor dem Konigsthore u. s. w. Aber auch in den schönern Theilen ist die Beleuchtung sehr schlecht. Die Laternen sind zu sparsam angebracht, und aus so grünem schmutzigen Glase gemacht, dafs sie in der That mehr blenden als leuchten. Die Kugel- oder Cylinderformigen Laternen von weifsem Glase, sind freilich kostbarer; man könnte sie indefs sehr wohl nach und nach einführen.

Der Fremde, welcher zum erstenmal in den Strafsen Berlins umherwandelt, pflegt sich gewöhnlich auch über die Menge der zum Theil auffallenden Ueberschriften der Kaufgewölbe und Buden zu belustigen. Die Sucht, die Worte: Königlich Preufsisch priviligirt über seinem Laden zu lesen, geht so weit, dafs man alle Augenblick auf einen Koniglich Preufsischen priviligirten Butter- oder Weinessigladen stöfst. Nimmt man diese Ueberschriften von Seiten der Sprache und Rechtschreibung in Anspruch, so werden sie noch lächerlicher. Da findet man bald ein Englisches Stuhlmacher Magazin, oder eine Weinessig-Fabriken-Niederlage, oder eine Italiäner Handlung und

Niederlage u. ſ. w. Auf das Wort: Niederlage ſcheint man dabei einen ganz beſondern Werth zu ſetzen, weil man es überall anzubringen ſucht.

Die Berliner haben in ihrem Dialect einige Eigenheiten, die in dieſen Ueberſchriften auf eine lächerliche Art zum Vorſchein kommen. Ein Fächer heiſst ein Weeee; das ei leſen und ſprechen ſie als e, deſswegen verwandelt ſich der Feigenbaum an dem Schilde eines Gaſthofs in einen Fegenbaum; und eine ganze Innung, keinen einzigen ausgenommen, ſchreibt den Namen ihres Handelszweiges falſch; nemlich die Kürſchner, welche überall über ihre Buden: Rauchhandlung, oder: Niederlage von Rauchwaaren, ſtatt Rauhhandlung u. ſ. w. ſchreiben.

Es mangelt auch nicht an Häuſern, welche noch ganz im Geſchmack und Geiſt des vorigen Jahrhunderts mit Sinnbildern und Inſchriften verziert ſind. So ſteht über der Thür eines Hauſes in der Friedrichsſtraſse ein vergoldetes Schiff mit drei Maſten, welches als ein Sinnbild der heiligen Dreieinigkeit vorgeſtellt wird, und die Ueberſchrift führt:

Drei Weſen in einem Gott
Glaube mir, es iſt kein Spott!

Der Symmetrie wegen iſt über der zweiten Thüre dieſes Hauſes in einem Felde von gleicher Gröſse ein ſchwarzer Adler angebracht, unter welchem man mit eben ſolchen Buchſtaben, nemlich vergoldeten auf ſchwarzem Grunde; Königl. Preuſsiſche privilegirte Butterhandlung lieſt.

An

An einem andern Hause ist ein Adler angebracht, mit der Unterschrift:

Durch diesen Adler stell ich hier
Gottes Macht und Weisheit für,
Ihm befehl ich meine Sachen
Er wird schon alles machen.

Aber selbst an ganz neuen schönen Häusern findet man der lächerlichen Emblemen nicht wenig. So stehen z. B. über der Thür eines neuen ansehnlichen Gebäudes unter den Linden, welches einem Bäcker zugehört, zwei stattliche Löwen von Stuck, welche eine Königliche Krone auf eine Fastenpretzel setzen.

Eine Aufmerksamkeit andrer Art, erregen die ungeheure Menge Liqueur- und Branntwein-Laden, welche ihre Waaren auf grosen Aushängeschilden in vergoldeter Schrift anpreisen, und dem Fremden wegen ihrer grosen Zahl von der Mäsigkeit der niedrigern Volksklasse keinen sonderlichen Begriff geben. Noch häufiger sind die Tabagien, welche sich durch Aushängeschilde ankündigen, die durch ihre kleine unansehnliche Form gewönlich schon das Aermliche des ganzen Wesens verrathen. Eine nicht viel bessere Gestalt machen die Schilde, auf welchen man liest: Hier wird Unterricht im Christenthum u. s. w. ertheilt; oder: *Au noble jeu de Billard.*

Naht man sich den Thoren Berlins, so verrathen nur zwei derselben mit den Strasen, welche zu ihnen führen, den Eingang zu der Hauptstadt eines mächti-

gen Reichs,' nemlich die Strafse von Charlottenburg und das Brandenburger Thor, und die Strafse von Potsdam.

Wegen der grofsen Ebne, auf welcher Berlin liegt, hat man nirgends eine ausgezeichnete schöne Anficht deffelben.

Da wir in der Folge oft von einzelnen Plätzen, Strafsen u. f. w. reden werden, fo fügen wir denen von unfern Lefern, welche nicht mit Berlin bekannt find, zu Gefallen, einen zwar kleinen, aber durchaus richtigen Grundrifs der Stadt bei.

M —

Oeffentliche Promenaden.

(Brief eines Reisenden an einen Freund.)

Schon vier Wochen, guter W —, bin ich in Berlin, und erst heute habe ich Zeit, Dir zu schreiben. Ich wohne an der schönen Lindenallee, im *Hotel de Russie*, dem ersten Wirthshause der Stadt, und meine Fenster verschaffen mir die Aussicht auf die immer lebhafte Promenade.

Meine Geschäfte haben mich bis jetzt abgehalten, Berlin und seine Einwohner näher kennen zu lernen, als sich beide auf dieser Promenade, und in dem unmittelbar daran flossenden Thiergarten zeigen, welchen ich zur Erholung alle Tage besuche; und da will ich Dir mittheilen, was ich etwa selbst beobachtete, oder von meinen Freunden erfuhr.

Wenn man die Linden und den Thiergarten in Berlin nennt, so hat man in vieler Hinsicht das Schönste der Stadt genannt. Ich will durch die Bemerkung, dass es zugleich fast das einzige Schöne in dieser Stadt ist, das Prädicat des Schönen bei dem-

ſelben eben nicht herabwürdigen; denn, ob man hier gleich weder die romantiſch ſchönen Promenaden von Kaſſel, noch den Prater oder Augarten von Wien findet, ſo giebt es doch eigene Vorzüge, die man überall vergeblich ſucht. Die Strafse, welche von den ſechs Reihen Bäumen, von welchen ſie beſchattet wird, den Namen der Linden erhalten hat, iſt eine der ſchönſten in Berlin, und wenige grofse Städte möchten ſie ſchöner aufzuzeigen haben. Sie iſt ganz gerade, an 1500 Schritte lang, und wenigſtens 100 Schritte breit. Nur zwiſchen den beiden mittelſten Reihen Bäumen iſt die, mit einer hölzernen Barriere eingefaſste, funfzig Fufs breite Promenade für Fufsgänger, auf welcher weder gefahren noch geritten werden darf.

Nach der Stadtſeite zu wird die Ausſicht von dem alten, durch ſeine Gröfse imponirenden königlichen Schloſse begrenzt. Tritt man unter den Schatten der Linden heraus, ſo befindet man ſich auf dem Platz am Opernhauſe, einem der ſchönſten Plätze, den eine Stadt Europens aufzuweiſen hat. Gerade vor Dir haſt Du, wie ich ſchon erwähnte, das alte ehrwürdige Schloſs, nebſt dem Palais des jedesmaligen Kronprinzen von Preufsen; zunächſt links liegt der grofse ſimple Pa[illegible] des Prinzen Heinrich, dann das grofse Zeughaus, welches man für ein Meiſterſtück der Baukunſt hält; dann rechts das ſchöne Opernhaus, auf welchem das Auge mit Entzücken ruht, weil es in der That eins der ſchönſten Gebäu-

de iſt, die ich kenne; dann die majeſtätiſche katholiſche Kirche und — zum Glück durch ſich ſelbſt verfleckt — das mit jener ſo gewaltig contraſtirende *Nutrimentum Spiritus*, die neue durchaus in einem läppiſchen Styl erbaute Bibliothek.

Auf der Mitte dieſes herrlichen Platzes hat ſich nun ſchon ſeit Jahr und Tag eine elende Bretterbude erhalten, welche rund umher mit grellen Abbildungen wilder und zahmer Thiere behangen iſt; und in welcher einige fremde Thiere zu allen Zeiten des Tages für Geld zu ſehen ſind. Der Herr dieſer Menagerie iſt ein hagerer Franzos, der ſeinen kärglichen Unterhalt vorzüglich zwei kleinen Affen verdankt, welche auf ſein Kommando nach dem Schall einer erbärmlichen Janitſcharenmuſik auf dem Seile tanzen; oder vor der Thür ſeiner Bude die Vorübergehenden durch ihre Sprünge herbeilocken müſſen. Der witzige Franzos ſcheute ſich nicht, ſeine beiden Virtuoſen eine Zeitlang mit einer Preuſsiſchen Uniform zu kleiden, und ſie mit einem hölzernen Gewehr, trotz dem wirklichen Grenadier, exerciren zu laſſen. So lange nun dies Gaukelſpiel dauert, wird der Pöbel nicht müde, ſich in einem groſsen Kreiſe umher zu drängen, und bei jedem Fratz, welchen der Aff ſchneidet, ein gellendes Gelächter in die Luft zu ſchicken.

Gehſt Du nach der Seite des Thiergartens zu, ſo iſt die Ausſicht durch das neue Brandenburger Thor

geſchloſſen, welches, trotz ſeiner Fehler gegen den griechiſchen Styl, in welchem es erbaut ſeyn ſoll, immer das ſchönſte Thor in der Welt iſt. So wie man aus dem Thore kommt, liegt der Thiergarten, als ein groſser, ſchattiger, nach allen Richtungen mit geraden und gewundenen Gängen durchſchnittener Luſtwald vor Dir. Aber eh' Du unter dieſe einladenden Schatten trittſt, muſst du zuerſt über einen Weg, welcher an der Stadtmauer fortläuft, und ſo bald es etwas regnet, mit Fuſshohem Schlamm bedeckt iſt. Freilich bringt dieſer Schlamm einigen armen Gaſſenbuben, welche unaufhörlich beſchäftigt ſind, ſchmahle Steige für die Promenirenden hindurch zu ſegen, einige Groſchen ein, die man ihnen, auf ihr freundliches Bitten, für ihre Mühe zuwirft; aber billig ſollte doch die Polizei dieſe Sorge für die Bequemlichkeit der Spazierengehenden, auf der erſten und einzigen Promenade Berlins, nicht den Gaſſenbuben überlaſſen. —

So bald Du unter die erſten Bäume trittſt, ſiehſt Du Dich zwiſchen einer Anzahl kleiner Tiſche, welche mit Pfennigſemmeln, kleinen Pfefferkuchen, Würſten und groſsen Branntweinflaſchen reichlich beſetzt ſind. Zwiſchen ihnen hat ſich auch wohl ein armer Invalide mit einem Kuckkaſten, oder einem künſtlichen Bergwerk placirt, deſſen Fingerlange Bergleute den ganzen lieben Tag an einigen Stückchen blanken Silbererz hämmern, um ihrem Gebieter einige Kupferpfennige zu verdienen, die ihn am Abend vom Hunger befreien ſollen.

Dies alles wird Dir von dem Luxus der Berliner gerade keinen glänzenden Begriff machen. In Paris z. B. würden Dir, ſtatt der alten vertrockneten Mütterchen, die Du hier mit rothen Naſen hinter den Branntweinflaſchen ſiehſt, artige Mädchen ein Glas Orſade bieten; und im Sommergarten zu St. Petersburg findeſt Du ſtatt der Pfennigſemmeln, hohe Pyramiden von Orangen und Apfelſinen aufgethürmt, und neben dem bärtigen Eigenthümer eine junge freundliche Verkäuferin, die ſich freuet, Deine Bekanntſchaft zu machen, wenn Du ihr für einen Groſchen abkaufſt. —

Noch haſt Du indeſs hier die freie Wahl, wohin Du Deinen Weg nehmen willſt. In der Mitte des Gartens, gerade vom Thor aus, läuft eine breite Straſse nach Charlottenburg, dem Luſtſchloſs des Königs, wo ſich der Hof im Sommer gewöhnlich einige Monate aufzuhalten pflegt. Willſt Du gehn; ſo ſteht es Dir frei, Dich unter eine bunte Gruppe, die von den heterogeneſten Theilen zuſammengeſetzt iſt, zu miſchen; denn unaufhörlich wandelts an ſchönen Tagen, unter den hohen Linden, mit welchen der Weg zu beiden Seiten eingefaſst iſt, hier hin und her. Willſt Du fahren? Zu jeder Stunde des Tags findeſt Du am Brandenburger Thore ganze Haufen kleiner Korbwagen, mit zwei auch drei Pferden beſpannt, bereit, Dich und noch 6 bis 7 andre, welche der Wagen faſst, für zwei Groſchen hinüber zu fahren. Dieſe Wagen fahren den ganzen Tag unaufhörlich hin und her, und der Weg iſt einer der

lebhafteſten, der ſich denken läſst. Obgleich Charlottenburg zu einem ziemlichen Flecken angewachſen iſt, ſo iſt es doch nicht wohl möglich, die Zahl der dorthin wallfahrtenden Berliner an ſchönen Tagen zu faſſen. Die Straſse iſt dann, wenn man hinein kommt, an beiden Seiten mit zahlloſen Tiſchen beſetzt, und die Berliner ſitzen in unüberſehbaren Gruppen umher, auf Stühlen, Bänken und altem Bauholz, und trinken, mit ſichtbarer Behaglichkeit, ihr Glas Bier — oder ihren Koffe; zu Wein oder Punſch verſteigt ſich hier ihre Oekonomie faſt nie. Was den Anblick noch intreſſanter macht, ſind zwei Reihen von Equipagen, welche neben dem Wege hier halten und ſich ſehn laſſen — Doch ich werde Dir von Charlottenburg und ſeinen Herrlichkeiten nächſtens mehr ſagen; ich kehre jetzt zum Thiergarten und den dortigen Promenaden zurück.

Nimmſt Du Deinen Weg vom Brandenburger Thore aus links, ſo führen Dich hohe ſchattige Gänge zu einer Reihe Häuſer, welche eine kleine Straſse bilden. Gröſstentheils ſind es Koffe-Häuſer, und unter dieſen iſt Richard einer der beliebteſten Traiteurs der Berliner. Auch viele ſchöne Landhäuſer reicher Partikuliers liegen hier, und in der That kann man nicht ſchöner wohnen. Man geht quer über einen kleinen Weg, ſo iſt man in dem ſchattigen Walde, wo überall Tiſche und Bänke angebracht ſind. Wer es nur einigermaſsen bewerkſtelligen kann, wohnt hier wenigſtens einige Wochen im

Frühling, um den Brunnen zu trinken. Von fünf Uhr Morgens an findeſt Du hier ſchon Gruppen junger Mädchen und Weiber, die bei einem Glaſe Pyrmonter, oder einer Taſſe Chocolade den Morgen verplaudern, oder ſich mit einem Buche einſam unter einen Baum ſetzen, oder ungenirt umher ſchäkern, oder ſich am Arm des Geliebten in die dichtern Gänge und Gebuſche des Thiergartens verlieren.

Wer hier auch nicht ganz wohnt, macht doch gern des Morgens früh eine Promenade heraus, um bei dem Hofjäger — d. i. in dem entfernteſten Wirthshauſe auf dieſer Seite — zu frühſtücken. Man placirt ſich in verſchiedene Lauben umher, und trinkt bei einer nicht unangenehmen Muſik, wozu man Luſt hat.

Durchkreutzt man dann, ſo etwa um eilf Uhr, den Thiergarten auf dieſer Seite, ſo wird man ihn intreſſant finden. Allenthalben ſchwärmen häufsliche Gruppen, Mütter mit ihren Kindern groſs und klein umher, und ſuchen, wo die Natur ein Plätzchen hinwarf, das etwas Anziehendes hat. Leider giebt es dieſer Plätzchen wenig; nur ein einziges hab' ich aufgefunden, welches einigermaſsen das Beiwort: romantiſch, verdiente. In einem ziemlichen Teiche liegt eine kleine Inſel, mit einigen hohen Erlen bewachſen, unter welchen eine einfache Urne ſteht. Man hat dieſer Inſel den bezaubernden Namen: Rouſſeau-Inſel, gegeben, und einige Bänke

umher gesetzt. Da dies Fleckchen das einzige im ganzen Thiergarten ist, wo die Natur über den gelben Sand weglächelt, so will ich Dir eine Zeichnung davon beilegen.

Die mehrsten Gesellschaften des Morgens sind hier weibliche; die Männer kommen erst nach Tische heraus. Nur einzelne Officiere, oder andere junge Leute tummeln sich in den gröfsern Gängen auf muthigen Pferden umher, und alte schwindsüchtige Herren und Mütterchen fahren im zugemachten Wagen, und öffnen nur so lange das Fenster, als nöthig ist, ein Stück Lunge hinaus zu keichen.

Dafs es hier nicht an galanten Mädchen fehlen wird, die ihre Netze auswerfen, kannst Du denken. Die berüchtigte Madam Schubitz, welche unter den Leuten, „die für das Vergnügen des Volks sorgen" eine so wichtige Stelle einnahm, hatte sich hier ein schönes Garten-Haus gekauft, wohin sie eine Kolonie ihrer Zöglinge verlegte. Die Polizei fand dies ein wenig unanständig, und diese Kolonie nicht am rechten Orte — Madam Schubitz war also gezwungen, das Haus an ihren Marqueur zu verkaufen, und mit ihren Nymphen, wie andre Leute vom Stande, hier den Brunnen zu trinken.

Gegen Mittag sieht man immer viele dieser Mädchen in leichten Negligés, in offnen Berolinen in allen Gängen umher fahren. Gewöhnlich haben sie einige kleine Kinder neben sich, die oft ihre eigenen

seyn mögen, um sich bei dem Fremden das Ansehn einer Gattin und Mutter zu geben.

Während es Vormittags auf der linken Seite des Gartens so aussieht, ist es auf der rechten, oder am so genannten Zirkel noch ziemlich still und leer.

Zu diesem Zirkel, der eine ziemliche Strecke entfernt ist, geht und fährt man in schattigen Alleen. Er hat etwa 150 Schritte im Durchmesser, und in der Mitte steht ein kaum mittelmäfsiges Standbild der Flora. Rund umher laufen drei Reihen Bänke unter hohen Bäumen, und von dem Mittelpuncte aus verschiedene Wege nach allen Seiten des Gartens. Zwischen diesen sind schattige Lauben gepflanzt, und mit Bänken versehn. Nach der Spree zu wäre der Zirkel offen, und würde eine gute Aussicht über das Wasser nach dem sogenannten Moabit und den Pulvermühlen gewähren; wenn sich hier am Strome nicht drei Kaffewirthe angebaut hätten, deren Häuser den Namen der Zelte führen. Der Platz vor diesen Häusern ist am Zirkel hin mit Linden bepflanzt, und einem Stacket eingefafst. Unter den Linden stehn unzählbare Tische und Stühle, und der Zusammenfluss von Menschen ist hier an schönen Nachmittagen und Abenden unglaublich stark, und aus allen Ständen und Volksklassen zusammengesetzt. Man drängt sich fast in den Alleen, und muss sich oft halb mit Gewalt den Weg zu den Zelten bahnen; doch wird man hier ziemlich schnell mit allem be-

dient, was man verlangt. Dieſer groſse Zuſammenfluſs hält indeſs die höhern Stände zurück, anders Theil an der Promenade zu nehmen, als in offnen Wagen über den Zirkel zu fahren, und ſo die Menge zu muſtern.

So zahlreich dieſer Erhohlungsort beſucht wird, ſo giebt doch das Ganze dem Fremden einen Begriff von Aermlichkeit, den er ſich nicht erwehren kann; bloſs die groſse Zahl der Menſchen verräth die groſse Stadt. Die Koffe-Häuſer ſind nichts als elende Hütten, von einer Etage, die kaum zwei bis drei kleine Zimmer enthalten. Nun ſollteſt Du das Leben ſehen, wenn die Geſellſchaft plötzlich von einem Regen überraſcht wird. Alles ſtrömt und drängt in die kleinen Häuſer, wo man zuletzt dem Erſticken nahe iſt. Ein Wunder iſt es, daſs keine Taſchendiebe dabei ihr Glück verſuchen; aber dieſe Induſtrie hat bis jetzt in Berlin nicht fort gewollt.

Auch das Aeuſsere dieſer Häuſer iſt ſo geſchmacklos als möglich. Das mittelſte und geräumigſte von allen, iſt roth angeſtrichen, und mit Göttern und Göttinnen in Lebensgröſse bekleckſt, die an Abſcheulichkeit alles hinter ſich laſſen, was mir je Elendes in der Art vorgekommen iſt.

Bei dem allen gewährt mir eine Promenade gegen Abend hier heraus ein ungemeines Vergnügen. Du weiſst, wie ſehr ich gemiſchte Volksgeſellſchaften

liebe, und da ſind ich hier Stoff zur Unterhaltung die Menge. Alte Mütterchen, in einem Koſtum, wie es vor funfzig Jahren Mode war, und galante Mädchen, die ſich jeden Morgen nach der neueſten Mode erkundigen, ſitzen hier traulich neben einander; überall iſt Natur und Affectation, Kunſt und Geſchmackloſigkeit in bunten Gruppen durch einander gemiſcht.

Bettler aller Art ſuchen gleichfalls hier ihr Glück zu machen; obgleich das Betteln ſtreng verboten iſt. Alle Augenblick ſieht man, ſich einen Kreis um jemand ſchlieſsen, der mit ganz neuen Kunſtſtücken aufwartet; das heiſst, in eben der Art, wie geſtern, auf dem Kopfe ſteht, durch einen Faſsband ſpringt, u. d. gl. und dann höflich um eine Unterſtützung bittet; oder einige Kinder klettern auf eine Bank, und ſchreien eine herzbrechende Ballade her. Ein alter blinder Mann ſitzt täglich hier, und ſpielt die Violine, wozu ſeine Frau ſingt. Vor ſich hat er ſeinen Hut gelegt, worin ihm viele der Vorübergehenden eine Gabe werfen. Am mehrſten wurde ein Weib beſchenkt, die ſich faſt acht Tage hindurch zu aller Zeit hier ſehn lieſs. Sie ſetzte ſich ruhig einige Schritt vom Wege ab, an einen Baum, ſahe bleich und kränklich aus, und hatte zwei kleine Kinder auf dem Schoſs, denen beiden zugleich ſie die Bruſt reichte. Der Anblick war überaus rührend, und wenig junge Weiber gingen vorüber, die nicht ſtehn blieben, ſie anredten und beſchenkten. Sie blieb indeſs den

ganzen Tag in derſelben Attitude, und bewies dadurch, daſs das Ganze eine feine Speculation war.

So bald es anfängt dunkel zu werden, begiebt ſich der ehrbare Theil der weiblichen Geſellſchaft nach Hauſe, und Mädchen und Weiber, welche länger bleiben, ohne von ihren Eltern, Männern, oder Kindern begleitet zu ſeyn, ſetzen ſich dem Verdacht aus, zu der feilen Klaſſe ihres Geſchlechts zu gehören. Die Polizei hält indeſs ſo gute Ordnung, daſs der öffentliche Wohlſtand nicht beleidigt werden darf.

Will man vom Zirkel aus ſeinen Weg weiter fortſetzen, ſo führt dicht an den Ufern der oft mit groſsen Kähnen bedeckten Spree, eine ſchöne Promenade zu dem Luſtſchloſs und beſtändigen Aufenthalt des Prinzen Ferdinand von Preuſsen, Bellevue, welches eine ſo intreſſante Lage hat, als es in der flachen Gegend um Berlin möglich iſt. Hinter dem Schloſſe liegt längſt dem Fluſſe ein Garten, der viele ſehr gut angelegte Partien hat, und zu aller Zeit für das Publikum offen iſt. Es ſind hie und da einige Denkmäler, Büſten, Urnen u. d. gl. darin angebracht, welche verſtorbenen Verwandten oder Freunden des Prinzen gewidmet ſind.

Ueberall ſtehn auch im Thiergarten einzelne Statüen von Sandſtein, welche Friedrich II. hinſetzen lieſs; ſie haben indeſs alle ſehr wenig Kunſtwerth. Der Weg nach Charlottenburg führt über einen Kreis,

Kreis, der rund umher mit Statüen, Götter und Göttinnen vorſtellend, beſetzt iſt. Einen characteriſchen Zug der Berliner kann ich Dir dabei anführen. Sie nennen dieſen Platz nie anders als: den Puppenplatz, und die Statüen ſelbſt, die Puppen; dies zeigt ihren Kunſtſinn nun freilich noch in einer jungen Geſtalt.

Gleich beim Eingange in dem Garten am Brandenburger Thore ſtehn zwei koloſſale nackte Figuren, Apoll und Herkules Muſageta, welche die beſten von allen, und nicht ohne Kunſtwerth ſind. Noch jetzt, ſollen ſich viele Berliner an der Nacktheit dieſer Statüen ärgern, und einen Theil der Sittenloſigkeit der jungen Leute aus dem täglichen Anſchauen derſelben herleiten. — Wie lange wird es noch dauern, lieber W —, bei dieſer Denkart jenen Kunſtſinn zu entwickeln, deſſen Mangel man dem deutſchen Publikum ſo mit Recht vorwirft? Verzeih mir dieſe Abſchweifung — ich kehre zu meiner Promenade zurück.

Von den Gezelten aus, kann man auch den Weg nach dem Garten von Bellevue auf der Spree in bequemen Gondeln machen, welche hier immer bereit ſind, oder dieſe angenehme Fahrt noch weiter fortſetzen. Steigt man am andern Ufer aus, ſo findet man gleichfalls einige nicht unangenehme Parthieen, und einige Koffe-Häuſer, die indeſs nur von den niedrigern Ständen beſucht werden.

Jetzt, lieber W —, biſt Du bekannt mit den Schönheiten dieſes Theils von Berlin; ohne welchem

die Berliner in der That übel dran wären, weil sie in der sandigen und unfruchtbaren Gegend umher, den Genufs der schönen Natur sonst ganz entbehren müfsten. Leb wohl, mein Freund! Auch von den übrigen entferntern Promenaden, nach Strahlau, Lichtenberg, Panko u. s. w. werd' ich Dir nächstens einige Nachricht geben.

A —

Bemerkungen

über einige

auf der diesjährigen Kunstausstellung

befindliche

Gemählde und Kunstwerke.

Diese Kunstausstellungen veranstaltet die Akademie der Künste — mit deren Einrichtung, Geschichte und Mitgliedern ich meine Leser im künftigen Hefte näher bekannt machen werde — seit 1786 jährlich. Die Zahl der ausgestellten Kunstwerke beläuft sich oft hoch, allein man rechnet die Werke ausländischer Künstler, Kopien und die Uebungsarbeiten der Schüler der Akademie mit dazu; und da ist denn oft der reine Gewinn, welchen die Kunst der hiesigen Akademie verdankt, ungeachtet der zahlreichen Ausstellung, sehr geringe.

Der Zweck aller öffentlichen Kunstausstellungen, kann gesetzt werden

1) darin, dafs der Künstler die Urtheile, welche Kenner und Nichtkenner über seine Werke fällen, benutzt, und sich dadurch in seiner Kunst zu vervollkommnen sucht.

2) Dafs neue Kunstwerke, und die Verdienste ihrer Meister öffentlich bekannt werden, und

3) dafs fich der Gefchmack des Publicums durch das Anfchauen und die Vergleichung der verfchiedenen neben einander geftellten Kunftwerke immer mehr ausbilde.

Ich werde in meinen Bemerkungen vorzüglich auf die beiden erften Zwecke Rückficht nehmen, und was den letztern betrifft, nur im allgemeinen anführen; dafs die Mehrheit des Publicums in ihren Urtheilen noch die Neuheit und die kurze Zeit verräth, in welcher die Kunft hier zu blühen anfangt; obgleich der Zufpruch bei der Ausftellung fo ftark ift, dafs bei der geringen Entrée von vier Grofchen, die Akademie jährlich dabei an drei taufend Thaler einnimmt.

Meine Abficht, eine Recenfion der diesjährigen Ausftellung zu liefern, ift durch die oben angegebenen Zwecke jeder öffentlichen Kunftausftellung, gerechtfertigt.

Ob es nun gleich nicht an Originalwerken fehlt, fo erlaube man mir doch den Anfang mit einigen Kopien zu machen; es find Kopien nach Raphael, deren Originale, fo viel mir bekannt ift, noch in keinem Werke ausführlich beurtheilt find. Diefe Kopien find von dem taubftummen Mahler Herrn Hofmann in Rom verfertigt, und pag. 71, in der gedruckten Befchreibung unter den Nummern 306 bis 317 angeführt.

Ich werde mich indefs vorzüglich nur auf die fechs erften Stücke einfchränken, welche fünf Mo-

mente der Schöpfung, und die Vertreibung der ersten Eltern aus dem Paradiese darstellen.

Die fünf Schöpfungs-Momente sind:

1) der erste Blick, der erste Schnitt des Schöpfers in das Chaos.
2) Die Schöpfung der Erde, der Sonne und des Mondes.
3) Die Hervorbringung der Pflanzen und Gewächse, und die bestimmte Bildung der Erde.
4) Die Schöpfung der Thiere und
5) Die Schöpfung des Menschen.

Gegen die Wahl dieser Momente wird man schwerlich etwas einwenden können, indem sie sowohl den Gegenstand erschöpfen, als alle einer deutlichen Versinnlichung fähig sind.*) Dass Raphael dabei von der gewöhnlichen biblischen Tradition ab-

*) Wenn der Herr v. Ramdohr in seinem Werke: über Malerey und Bildhauerarbeit in Rom, im 1sten Th. Pag. 136 von diesen Gemählden sagt: „Den ersten Stücken, „die die Schöpfungsgeschichte vorstellen, sieht man's „deutlich an, dass sich Raphael in die Ideen Michel Angelo's hineingedacht hat, wenn man ihm darüber einen „Vorwurf machen will, so verdient er ihn weniger in „Rücksicht der Nachahmung, als vielmehr der Wahl des „Vorbildes", so scheint mir dieser Schriftsteller zwischen den Gemählden M. Angelo's und Raphaels gar keine genaue Vergleichung angestellt zu haben; sonst hätte er dies unmöglich schreiben können. Beide Künstler haben nichts wie den Stoff gemein, der ihnen gegeben war, und sich kaum verschiedener bearbeiten lässt. Dass sie beide den Schöpfer als einen alten Mann vorstellen, haben sie mit allen Künstlern ihrer Zeit gemein.

ging, und ſtatt der dort angegebenen ſechs Momente oder Schöpfungstage nur fünfe wählte, beweiſt, wie tief er in den Geiſt ſeiner Kunſt drang. Man erinnere ſich z. B. der häufigen Gemählde, welche den zweiten Schöpfungstag, nemlich die Schöpfung des Firmaments oder der Luft vorſtellen, und man wird die Urſach ihrer Unvollkommenheit gröſstentheils in dem Gegenſtande ſelbſt finden, welcher durchaus keiner deutlichen Verſinnlichung fähig iſt. Eben ſo unglücklich wählte Michel Angelo in ſeinen berühmten Schöpfungsgemählden, die Schöpfung des Waſſers. Sein Schöpfer ſchwebt über einer ebnen Waſſerfläche, und es iſt unmöglich aus dem Bilde ſelbſt zu errathen, was es vorſtellen ſoll; indem man eben ſo gut annehmen kann, daſs das Waſſer längſt vorhanden war, und der Schöpfer in einer ganz andern Abſicht über demſelben ſchwebe.

Bei der Ausführung ſelbſt kam es vorzüglich auf die ſinnliche Darſtellung des Schöpfers an. Raphael wählte das Ideal eines alten, kraftvollen und majeſtätiſchen Mannes; ein Sinnbild, unter welchem man in neuern Zeiten die Gottheit immer vorſtellte. Schade iſt es, daſs die Kopien das Angeſicht des Schöpfers nicht ſo deutlich vorſtellen, daſs man eigentlich Raphaels Geiſt darin erkennen könnte.*) Mich dünkt indeſs wo geleſen zu haben, daſs Pia-

*) Herr v. Ramdohr ſagt: „der Schöpfer hat — in dieſen „Raphaelſchen Gemählden — beſtändig den Ausdruck ei„nes grämlichen Alten", allein ich kann dieſem Urtheil keinen Glauben beimeſſen. Mir ſcheint es, Herr v. Ramdohr habe entweder dieſe Gemählde gar nicht ſo

zetta, ehe er ſein bekanntes Bild der Gottheit entwarf, dieſe Köpfe Raphaels ſtudirt habe; und Piazetta bringt den groſsen Ausdruck, der auf den erſten Blick verräth, daſs dieſer Kopf, der Kopf keines Menſchen ſeyn ſoll, durch einen bloſsen Contraſt hervor, den das ſehr hohe Alter, welches vorzüglich durch das, bis auf die Mitte des Sterns herabgeſunkene obere Augenlied, den ſtarken weiſsen Bart und das Haupthaar angedeutet wird, mit dem noch vollen Geſicht, den kraftvollen und kühn gezognen Augenbraunen und dem Feuer des Blicks ſelbſt hervorbringt.

In den Nebenumſtänden weicht Raphael von der gewöhnlichſten Art in der Darſtellung der Gottheit, nemlich ſie von Wolken und Engeln tragen zu laſſen, ab, und ſehr zu ſeinem Vortheil. Das Sitzen, Liegen oder Stehen auf einer Wolke, das Unterſtützen und Tragen von Engeln, ſoll eigentlich die Idee der Ruhe, in welcher man ſich die Gottheit denkt, verſinnlichen. Allein die Schöpfung erfordert Aeuſserung der Kraft, und Raphaels Schöpfer, der leicht und frei im leeren Himmel ſchwebt, iſt hier unweit ſprechender. Es ſcheint mir daher ein mehr unglücklicher, als glücklicher Gedanke (wie Herr v. Ramdohr glaubt) zu ſeyn, daſs

genau betrachtet, um darüber urtheilen zu können, oder er hat ſeine Bemerkungen darüber erſt lange nachher, aus dem Gedächtniſs niedergeſchrieben; weil man ſchwerlich ein Urtheil über ein Gemählde, das man vor Augen hat, niederſchreiben kann, als das, welches ich bei dem fünftem Gemählde aus ſeinem Werke anführen werde.

Michel Angelo den Schöpfer bei der Schöpfung der Eva, von Engeln tragen läfst. Etwas Grofses liegt allerdings in der Idee, dafs das Werk der Schöpfung felbft den Ewigen nicht aus feiner Ruhe zu bringen vermag — fie ift offenbar philofophifcher als Raphaels Idee, aber diefe ift mahlerifcher, und das Verdienft der Kunft ift auf Raphaels Seite.

Wenn Miltons Schöpfer im Chaos erfcheint, fo ift es eine grofse dichterifche Schönheit, dafs er ihn blofs fprechen und winken läfst; denn es vergröfsert unfre Idee feiner Kraft, dafs auf feinen blofsen Ruf, feinen Wink das Chaos donnert, die ewge Nacht entflieht, der Kampf der Elemente fchwindet, und Erde und Sonne in ihrer Pracht daftehn. Aber dies ganze prachtvolle Werden der Dinge, diefe redenden Beweife einer unendlichen Kraft, gehn für den Mahler verlohren; es bleibt ihm nichts übrig um fie zu verfinnlichen, als ihre Aeufserung in der Anftrengung des Schöpfers felbft ficht-bar zu machen, wenn er fie nicht der Phantafie deffen überlaffen will, der fein Werk betrachtet.

Ich weifs nicht, ob Annibal Carracci eine ganze Schöpfungsgefchichte gemahlt hat; aber ein fchönes Bild kenn' ich von ihm, welches die Ruhe des Schöpfers nach dem vollendeten Werke darftellt. Gott fitzt, halb liegend, gleich einem ermüdeten, aber nicht kraftlofen Greife auf einer leichten Wolke, und eine Gruppe von Engeln ift gefchäftig, ihm in diefer Stellung zu erhalten. Als Bild der Ruhe ift die Darftellung fchön, und man fieht die unterftützen-

den Engel nicht ungern; aber Raphaels Schöpfer gewinnt ungemein dadurch, dafs er ihn einſam, von keinem Engel begleitet, zeichnet. Ob Raphael dies aus Ueberlegung that, um den Haupteindruck ſeiner Darſtellung zu verſtärken, oder ob er ſich bei der Schöpfung die Engel noch ungeſchaffen dachte, wag ich nicht zu entſcheiden; ſo bald er die Gottheit nachher erſcheinen läfst, wird ſie von Wolken oder Engeln getragen.

Die Idee, die Wolke als eine Hülle, oder einen Wagen der Gottheit zu betrachten, ſcheint orientaliſchen Urſprungs zu ſeyn.

Homers Götter ſchreiten mehr in freier Luft einher, aber David dachte ſich das Gewitter als einen Wagen Gottes, und den Blitz als ſein Geſpann. Merkwürdig iſt es, dafs auch Oſſian ſeine höhern Weſen und die Geiſter der Verſtorbenen in Wolken kleidet, und auf Wolken fahren läfst. Die Engel, als Begleiter der Gottheit, als Träger derſelben oder Vollſtrecker ihrer Befehle, ſind aus der jüdiſchen Mythologie geſchöpft.

Ich komme jetzt zu dem erſten Gemählde. Der Schöpfer erſcheint auf demſelben in dem höchſt möglichen Grade der Anſtrengung körperlicher Kraft. Die Geſtalt hat etwas Uebermenſchliches, welches genau genommen aus dem Contraſte entſpringt, dafs er bei dem hohen Alter ſeinen Rieſenſchritt mit der Leichtigkeit vollführt. Hinter ihm iſt heiteres Licht, vor ihm Finſternifs, um ihn her ſtehn die Elemente

im Kampf und im Werden; Wolken ballen ſich zuſammen, und aus dem Dunkel derſelben lodert die Flamme des Lichts hervor. Die Stellung des Schöpfers iſt äuſserſt auffallend; Hände und Füſse bilden durch das gewaltſame Auseinanderſtrecken faſt ein Viereck, und es ſcheint mir unmöglich die Aeuſserung körperlicher Kraft ſtärker zu verſinnlichen.

Ich erinnere mich dabei eines andern Gemähldes vom Rephael, Hercules in der Wiege vorſtellend, wie er die beiden Schlangen erdrückt, und auf welchem er dem Kinde, um ſeine Anſtrengung zu zeichnen, eine ähnliche Stellung gegeben hat.

Auf die gröſste Schönheit dieſes und der folgenden Gemählde, welche entweder Raphaels zahrtes vollendetes Gefühl, oder ſein tiefes Studium der Kunſt verräth, und die, ſo viel ich weiſs, noch von keinem Beſchreiber dieſer Gemählde bemerkt worden iſt, muſs ich aufmerkſam machen. Bei aller Anſtrengung des Schöpfers auf dem erſten Gemählde, hat er es bloſs mit phyſiſchen Kräften zu thun. Er wirkt mit dem ganzen Körper, aber ſein Geiſt iſt mit einem ganz andern, gröſsern Plane, mit der Hervorbringung einer lebendigen Welt beſchäftigt; und nachdenkend wendet er ſein Geſicht von dieſer Handarbeit hinweg. Ich werde an die fernere Ausführung dieſes Gedankens in der Folge erinnern.

Beim zweiten Moment ſieht man's dem Schöpfer an, daſs er aus der vorigen Stellung durch eine ſchnelle und leichte Wendung zu der Gegenwärti-

gen übergegangen ist. Das Chaos ist indefs verfchwunden, er fchwebt im reinen Himmel, ftellt mit der Rechten die Sonne, mit der Linken den Mond an ihren Platz, während die Erde zu feinen Füfsen fich bildet. Die Idee ist noch gröfser als die vorige, und das Bild unbefchreiblich kühn. Ich weifs mir weder aus Milton noch Klopftock ein ähnliches zu erinnern; nur der Pfalmift möchte ihm nahe kommen, wenn er von Gott fagt: dafs er den Himmel ausfpanne wie fein Gezelt, und die Wolken zufammenfaffe wie fein Gewand.

In der Geftalt hat die körperliche Anftrengung fich vermindert, die Arme find nicht mehr in gerader Linie ausgeftreckt, und nur das linke Bein ift noch in die Höhe gezogen, aber noch find es blofs phyfifche Kräfte, welche er fichtbar werden läfst, und neben der werdenden Sonne gleitet fein Blick tiefsinnig in die leere Schöpfung hin.

Jetzt ift die Erde gehörig zubereitet, um zum Geburtsort organifirter Wefen zu dienen. Leicht und ohne alle Anftrengung fchwebt der Schöpfer auf fie herab, und während er mit dem Zeigefinger feiner Rechten dem Meere die Grenze beftimmt, welche es nicht überfchreiten foll; drängen fich unter dem leichten Wink der Linken eine zahllofe Menge von Gewächfen hervor; aber noch trifft keiner feiner Blicke das Werk feiner Hände, doch fchon näher feinem Ziele, und weniger tiefsinnig ftreift, fein Auge an dem Erdball hin.

Jetzt tritt er auf die mit tauſend Pflanzen gefchmückte Flur, welche von dem glänzendften hei-

ersten Tage beleuchtet wird. Das noch schwebende Gewand zeigt den Augenblick des Niedertretens, seine Stellung ist im Begriff zur Ruhe überzugehn; aber ehe dies geschieht winkt er noch mit beiden Händen die lebendige Welt der Thiere ins Daseyn, und, obwohl noch unbestimmt, schweift doch sein Blick schon über dieser Schöpfung hin. Zunächst seiner kraftvollen Rechten steht schon vollendet der starke Löwe da; aber sein Antlitz ist nach einer andern Seite gewand, und unter dem ohngefähren Treffen seines Blickes, springt das nützliche Pferd aus der Erde hervor.

Dies Gemählde tadelt Herr v. Ramdohr sehr. Der Schöpfer kommt ihm auf demselben vor, wie ein Hausvater, der seine Menagerie besieht, und beide Arme über die Thiere ausstreckt. So flüchtig war sein Blick auf dieses Gemählde, dass er blos die Stellung der Arme, nicht aber der Hände bemerkte, denn sonst könnte ihm das characteristische Winken nicht entgangen seyn, worauf es bei der ganzen Stellung eigentlich ankömmt. Es ist auch keinesweges ein so unglücklicher Gedanke wie er wähnt, dass einige Thiere „halb in der Erde vergraben scheinen“. Nach Raphaels Idee ist die Erde die Mutter der Thiere. Auf den Wink des Schöpfers sind diese Thiere in ihrem Schoosse gebildet, und sie wirft sie gleich einer Gebärerinn durch ihre Oberfläche hervor. Ist dieser Gedanke eines Raphaels unwürdig? ist er unästhetisch oder unmahlerisch oder schlecht ausgeführt? keins von allen dem! Wie ist es nur möglich, so über Kunstwerke

abzusprechen, denen man nur einen halben Blick, und keinen Gedanken gewidmet hat?

Der Schöpfer wendet sich von dieser Schöpfung, und so bald man seine Gestalt auf dem fünften Gemählde erblickt, sieht man, dass eben der Augenblick vorhergegangen ist, in welchem er mit sich selbst zu rathe ging, ein Bild seines Wesens zu machen. Keine Anstrengung einer körperlichen Kraft ist mehr sichtbar, ruhig stützt seine Linke sich in die Seite, und die Rechte liegt noch an Evas Schulter, die er eben vor Adam hinstellt; und auf diesem, der im ersten Moment des Erwachens ist, ruhet sein Blick mit majestätischem, väterlichem Wohlwollen, welches vorzüglich durch das sanfte Hinneigen des Kopfes ausgedrückt ist.

Sieht man in diesen Gemählden die weise Vorbereitung zu einem bestimmten Ziele, den stufenweisen Gang der Darstellung, das zweckmäßige, allmählige Beruhigen der körperlichen Kräfte, das Hinlenken des unbefriedigten Blicks auf einen Punkt — dann die Grösse der Ideen, das Erhabne und kühne der Bilder und — die unbeschreibliche Grazie in der Ausführung; so steht endlich Raphael selbst vor uns da, als der Schöpfer, den wir anstaunen.

Auf dem letzten Bilde erscheinen ausser dem Schöpfer noch Adam und Eva; und die Wahl dieses Moments spricht nicht weniger für Raphaels Kunst. Weder die Schöpfung Adams noch Evens allein,

würde das Intreſſe gehabt haben, als dieſer angenommene Zeitpunkt, der unmittelbar auf beide folgt. Zunächſt dem Schöpfer, alseben aus ſeiner Hand hervorgehend, ſteht ſein letztes und ſchönſtes Werk — Eva; aber ſein Blick ruht auf dem eben erwachenden Adam. Dies Erwachen iſt zur Bewunderung ſchön ausgedrückt. Der Körper ruht noch in der Stellung des Schlafs, nur der Kopf hebt ſich, das Auge iſt im Begriff ſich gegen Eva ganz zu öffnen. Die Finger fangen an ſich unwillkührlich zu bewegen und auf den anziehenden Gegenſtand hin zu deuten, der ſich zuerſt ſeinem Blicke darſtellt. Ein unbekanntes Gefühl durchſchauert ihn dabei, und verurſacht ein überaus characteriſtiſches Anziehen und Reiben der Ellenbogen, und Zurückziehen des Fuſses. Eva ſteht vor ihm mit dem höchſten Ausdruck des zarteſten jungfräulichen Gefühls. Ihr Blick ruht mit Innigkeit auf dem künftigen Gefährten ihres Lebens, aber dennoch ſucht ſie in ihrer nakten Unſchuld, wie Milton ſich ausdrückt, ſeinem Blicke ſo viel von ihren Reitzen zu entziehen, als ihr möglich iſt. Sie würde ſich wegwenden, wenn ihr Blick ſelbſt nicht mit Innigkeit auf ihn geheftet wäre. Der Character beider Figuren gegen die groſse majeſtätiſche Geſtalt des Schöpfers iſt auffallend, und der Begriff der Schwäche in ihnen vortrefflich ausgedrückt.

(wird fortgeſetzt.)

Theater.

Der Verfaſſer dieſes Artikels hat keinesweges die Abſicht, eine vollſtändige Kritik der Berliner Bühne, der Kunſt ihrer Mitglieder und der Vorſtellungen derſelben zu liefern; denn dies Kritiſiren iſt ein undankbares, nutzloſes Geſchäft. Der gewöhnliche Schauſpieler lieſt die Beurtheilung ſeiner Kunſt aus keinem andern Grunde, als zu ſehen, ob man ihn lobt oder tadelt, damit er weiſs, ob er den Verfaſſer einen billigen, gerechten, oder einen unbilligen und ungerechten Mann nennen könne, und ſpielt — wie vorher. Das Publikum lieſt, giebt Recht oder nicht Recht, je nachdem es vorher entſchieden hatte, und die Gründe gehn gewöhnlich für beide Theile verlohren; weil bei der unbegreiflichen Vernachläſsigung der Kunſt und Kultivirung des Geſchmacks, die Principe fehlen, worauf ſie ſich ſtützen; weil jeder ſein Gefühl, gleichviel ob und wie es gebildet iſt, zum einzigen Kriterium der Kunſt macht.

Wer alſo zum Beſten der Kunſt wirken will, muſs, ſo viel von ihm abhängt, das Gefühl für Wahr-

heit und Schönheit zu wecken, und nach Regeln eines geläuterten Geschmacks zu bilden suchen. Um zu diesem Zwecke mit zu wirken, wird man hier einzelne aber meisterhaft gespielte Scenen ausheben, nach dem Geiste derselben die Kunst in der Darstellung entwickeln; überall das wie und warum begreiflich und deutlich zu machen, und die Grundsätze anzugeben suchen, worauf Wahrheit und Schönheit sich gründen, und aus welchen das Wohlgefallen entspringt, das wir bei dem Anschaun derselben empfinden. Da man der Deutlichkeit und Bestimmtheit wegen diese Entwicklungen mit richtigen, auf der Stelle entworfenen Zeichnungen begleiten wird; hofft man durch das Ganze zugleich den würdigen und talentvollen Künstlern dieser Bühne, Denkmäler ihrer Kunst und ihres Kraftaufwandes zu errichten.

Diesen Grundsätzen zufolge wird der Verfasser wenig tadeln, und Fehler, die er rügt, können nur Fehler eines Meisters seyn. Mit Freuden ergreift er diese Gelegenheit, um die Erklärung voraus zu schicken, dass ihm, keine Bühne Deutschlands bekannt ist, auf welcher mehr Talente, mehr Kunstsinn angetroffen würde, und auf welcher das Bestreben der Künstler, sich selbst zu vervollkommnen, sichtbarer wäre, als hier. Mit Bedauren muss man indess hier im Voraus auf eine Seite aufmerksam machen, von welcher betrachtet die hiesige Bühne noch mit ihren in- und ausländischen Schwestern, wie in einem Alter der Kindheit tafelt; und wo sie doch eigentlich als Schule des Geschmacks erscheinen, und sich einen

überaus wohlthätigen Einfluſs verſchaffen könnte, ich meine von Seiten der Decorirung und des Koſtüms überhaupt. In der Kunſt der Decorirung der Bühne ſcheint man mit den erſten Principen noch nicht fertig zu ſeyn. Man giebt der Scene gewöhnlich ein Licht, das den Schauſpieler, ſtatt ihn zu heben, um den Effect ſeines ganzen Spiels bringt, oder ſtellt ihn zwiſchen Maſſen, wo es ihm unmöglich fällt, das Auge zu feſſeln.

In Rückſicht der Gegenſtände ſelbſt, ſieht man ägyptiſche Tempel, mit griechiſchen Säulen und indiſchen Gottheiten verziert; griechiſche Tempel mit Schnitzern in der Baukunſt, welche man an einem Bürgerhauſe lächerlich finden würde, und Säle und Zimmer, deren Geſchmackloſigkeit in Verwunderung ſetzt. Mit dem Koſtüm in der Kleidung ſiehts nicht viel beſſer aus. Griechen, Römer, Perſer, Scythen u. ſ. w. ſind zwar abentheuerlich genug, aber nie wahr gekleidet; ſelbſt Iffland als Pygmalion und Madam Unzelman als Medea, würden dem wirklichen Griechen ein ſonderbares Lächeln abzwingen.

Da es bei allen dieſen Fehlern lediglich auf längſtbekannte, wiſſenſchaftliche, hiſtoriſche und optiſche Gründe ankömmt, wird der Verfaſſer aufmerkſam darauf machen, ſo oft ſich die Gelegenheit darbietet. Er hält es der Würde einer Bühne angemeſſen, die ſich in einer der aufgeklärteſten Städte Europens, unter dem unmittelbaren Schutz eines Monarchen befindet, der die Künſte und Wiſſen-

schaften liebt, und die einen Iffland an der Spitze hat, auch von dieser Seite ihren Schwestern ein Muster der Nachahmung aufzustellen.

Herr Iffland

in der Rolle des Kaufmann Herb im Amerikaner.

Dafs der Verfasser Herrn Iffland gerade in dieser unedeln Rolle zuerst schildert, hat keinen andern Grund, als dafs er zuletzt in derselben, und zwar mit einem so allgemeinen ausgezeichneten Beifall aufgetreten ist, wie seine ungemein wahre und meisterhafte Darstellung es verdient. Der Leser wird erstaunen, wenn er diesen Proteus der Kunst, in einem der nächsten Hefte in einem edlen grofsen Character erblickt, und die Verwandlung nicht begreifen kounen.

Der Character des Herb ist nichts als der personificirte Geitz, und zwar von der schmutzigsten Art. Er hat — wie seine muntere Nichte sich ausdrückt — nur eine lederne Seele, und schiebt sich als ein lebendiger Geldsack umher. Geld ist sein Zweck und jedes Mittel ihm gleich, wodurch er es erhält; reich ist er ohne Verdienst geworden, aber in der grofsen Eingeschränktheit seines Geistes, schreibt er es lediglich seiner Klugheit zu, und hält alles für dumm, was ihm nicht ähnlich ist. Dabei ist er grob, heftig auffahrend, und feig. Dies sind die Grundzüge eines Characters, welchem Iffland durch die Wahrheit seiner Darstellung, und das der Natur

abgestohlene Spiel, ein unerwartetes Intresse zu geben weiss. Die Maske, welche er sich wählt, ist so characteristisch, dass ich sie ausführlich beschreiben muss.

Den Kopf bedeckt bis tief in die Stirn, eine schwarze, dicht wie eignes Haar aufliegende Perücke, mit zwei dicht am Kopf über den Ohren befindlichen dünnen Locken, und einem dicht am Kopf gebundenen, äusserst dünnen und sehr langen Haarzopf. Die Garderobe macht ein braun tuchener, altmodischer Rock, ohne Kragen, mit einer Reihe Knöpfen, grossen Aufschlägen und ungeheuren Schössen, eine grüne langschössige Weste, schwarze Beinkleider, und bis über die Knie heraufgezogne Stiefel.

Vorzüglich bedeutungsvoll sind bei diesem Anzuge die grossen Schösse, weil sich nemlich grosse Taschen in denselben anbringen, und bei Gelegenheit füllen lassen. Die Farbe des Rocks und der Weste beweiset übrigens, dass nicht die Wahl, sondern das Ohngefähr sie zusammengebracht hat.

Das Characteristische in der Darstellung lag vorzüglich in

„dem schnellen, heftigen Ton der Rede, dem „kurzen, schnellen und heftigen Schritt, dem un„ruhigen Hin- und Herlaufen, den sparsamen aber „heftigen und weitausgreifenden Bewegungen „der Arme, dem öfteren Stützen beider Arme in „die Seite und dem fast beständigen Halten der „Hände in den Rocktaschen, aus welchen sie

„ſich ſo ungern entfernten, daſs der Rockſchoſs „oft mit geſticulirte.“

Das Heftige und Schnelle in den Reden und Bewegungen des Mannes, hat ſeinen Grund eigentlich in dem choleriſchen Temperament, das bei ungebildeten Leuten dieſe Fehler immer hervorbringt; das unruhige Weſen, das kurz abgebrochne Hin- und Hergehn iſt indeſs ein characteriſtiſcher Zug des Geitzes, welcher bei dieſem Temperamentscharacter immer ſichtbar wird. Das Stützen der Arme in die Seite verräth den Dünkel des Mannes, der keinen andern Werth kennt als Reichthum, und ſelber reich iſt; aber über alles mahleriſch iſt das Halten der Hände in den Rocktaſchen. Er wähnt ſein Geld in der Taſche nicht ſicher, wenn er die Hand nicht darauf hält. Die Stellung wird ihm zur Gewohnheit, er ſucht mit der Hand in der leeren Taſche umher, als mangelt ihm etwas und zieht ſie ungern heraus.

Als ein Meiſterſtück der darſtellenden Kunſt kann man die Duellſcene mit dem Amerikaner anſehn. Sein lautes Schreien über das laute Geſchrei, da der andre ganz leiſe ſpricht, läſst ſchon lange den Wunſch: daſs Leute herbeikommen mögen — ahnden, eh' er ihn ſelbſt herausſtoſst. Poltronnerie und Feigheit ſind darin vortrefflich gemahlt. Das muthige Schwingen des Stocks vorher, und das verſtohlne Weglegen deſſelben beim Anblick der Piſtolen, iſt ſo characteriſtiſch als möglich. Die Todesangſt zuletzt wenn er ſich niederſetzt, fällt durch die etwas ſtark aufgetragenen Farben ſehr ins Komiſche.

Er braucht den Hut ſtatt eines Schildes, und polſtert ihn noch mit dem Taſchentuch aus. (Man ſehe das Kupfer.)

Vorzüglich ſchön iſt ſein Spiel in der Scene, wo er es dumm findet, daſs man ihm Groſsmuth zutraut; und unwillig über den abgeſchmackten Einfall hinausgeht. Er dreht ſich kurz um, ſpricht von der Seite ſehend, halblaut mit ſich ſelbſt, und geſtikulirt mit den Händen in der Taſche. Unter den vielen Verdienſten dieſes groſsen Künſtlers, gehört es nicht zu den letzten, daſs er durch eine, mit groſser Sorgfalt gewählte Maske, die ganze Geſtalt ſeines Körpers ſo ſehr zu verändern, und dem jedesmaligen Character anzupaſſen weiſs; wovon man künftig in dieſen Blättern die auffallenſten Beweiſe finden wird.

Herr Stollmers,

Mitglied des kaiſerlichen Hoftheaters in Wien, in einigen Gaſtrollen.

Ob Herr Stollmers gleich nicht Mitglied unſrer Bühne iſt, ſo glauben wir ihm unſern Dank für ſeine meiſterhaften Darſtellungen, nicht beſſer bezeigen zu können, als wenn wir hier durch eine genaue Entwicklung und Beurtheilung ſeines Spiels zeigen, daſs wir ſeine Kunſt zu ſchätzen wiſſen.

Zuerſt trat er hier in der Rolle des Philipp Reichenſtein, in Allzuſcharf macht ſchartig, von Iffland, auf. Die Wahrheit, mit der er den ganzen Ton dieſes Characters beſtimmt hatte, und die Fein-

heit, mit der er ihn vortrug, verdienten Bewunderung. Nicht leicht haben wir eine, so überall dem Gegenstand des Vortrags angepafste Declamation gehört, und in der Mimik einen so wahren und feinen Ausdruck gefunden. Ob gleich die Sprache des Künstlers einen grofsen Umfang und viele Stärke hat, sprach er doch zuweilen, aus Mangel an Kenntnifs der Bühne, ein wenig zu leise.

Seine zweite Rolle, aus welcher wir einige Scenen ausführlich zergliedern wollen, war Philipp Brock in den Mündeln, von Iffland. Der Character hat mit dem vorigen viel ähnliches, es mangelt ihm blofs der Hang zur Satyre und der beifsende Witz des Reichenstein, dagegen hat er mehr Würde, und behauptet sein stolzes Selbstgefühl, bis er über seine Widersacher siegt.

Herr Stollmers traf den, an Feierlichkeit grenzenden Ernst des Characters ungemein glücklich. Seine anfangs sparsame, aber immer treffende Gesticulation, bei welcher jede Bewegung der Hand zur Versinnlichung des Gefühls, oder der Gedanken beitrug; bis er endlich warm wurde, und im Ausbruch eines lang unterdrückten Feuers, in den Scenen mit dem Kanzler uns einige lebhafte Gemählde aufstellte, deren ausdruckvolle Declamation, und wahre Versinnlichung seiner Gefühle durch Mimik, den Character in seiner ganzen Würde zeigten, und durchaus eine genauere Entwicklung fordern.

Es giebt überhaupt wenig Künstler, die so tief in den Geist ihrer Kunst gedrungen sind, dafs sie die

ſtrengen Forderungen derſelben verſtehen. Viele ſprechen in allen ihren Rollen ſo, wie ſie auſser der Bühne gewöhnlich ſprechen, und nennen dies im Converſationston ſprechen; andere bilden ſich eine eigne Bühnenſprache, die dann wieder zu allen Charactern paſſen muſs. Herr Stollmers gehört, wie unſer Iffland, zu den wenigen, welche den Ton ihrer Rede jedesmal dem Character anzupaſſen wiſſen, welchen ſie darſtellen ſollen. Wie zweckmäſsig wurde der Monolog im Zimmer des Kanzlers von Herrn Stollmers vorgetragen! bei aller anſcheinenden Mühe, ſein Feuer zu mäſsigen, ſprühte es aus allen Gliedern hervor! die folgende Scene wurde meiſterhaft durchgeführt, aber vorzüglich gelangen dem Künſtler in Sc. 18, Act 4, die Worte zum Kanzler:

„Verbannen und feſſeln hilft dir nicht — dein „geſchworner Widerſacher lebt überall. Mor„den muſst du mich, und dazu biſt du zu „feig! — Gott wägt dich und mich, bricht „Kerker und Ketten — dein Ziel iſt geſteckt, „darüber hinaus kannſt du nicht!“

Eine genaue Zergliederung des Vortrags dieſer Stelle, mag hier als Beweis alles deſſen ſtehn, was von Herrn Stollmers geſagt iſt.

Seine Stimmung in dieſem Augenblick iſt fürchterlich. Sein ganzer Plan, an dem er Jahre in der Stille gearbeitet hat, ſteht in Gefahr in eben dem Augenblick zu ſcheitern, da er anfangen will ihn auszuführen. Er iſt Gefangner — aber gutwillig gab er ſeinen Degen nicht; dies zeigte die Art, und das

aufgelöſte Halstuch, mit welchem er hineintrat. Der Kanzler empfängt ihn mit Hohn, und dies bringt ihn aufs Aeuſserſte. Mit dem höchſten Grade der Verachtung blickt er ihn halb über die Achſel, aber durchbohrend an, und ſagt: Verbannen und feſſeln hilft dir nicht — dein geſchworner Widerſacher lebt überall! Der Ton, mit dem er ſpricht, drückt im erſten Satz Verachtung gegen den Kanzler, im zweiten, bei welchem die rechte Hand ſich aufs Herz legt, Selbſtgefühl aus.

Er hat indeſs ſeinen Feind dabei ins Geſicht bekommen, und er kann ſein Gefühl nicht unterdrücken. Er geht einen Schritt auf ihn zu, und mit vorgebognem Oberleibe, ſcharfem Blick und einem Ton, der an Hohn grenzt, ſagt er: Morden muſst du mich — und (der Ton geht in völlige Verachtung über, die Hand macht eine wegwerfende Bewegung) dazu biſt du zu feig! Gerade ſteht er jetzt da, ſieht den Sünder in ſeiner Schuld vor ſich ſtehen, und ſagt nach einer kleinen Pauſe im männlichen vertrauungsvollen Tone, indem die linke Hand gen Himmel deutet: Gott wägt dich und mich — bricht Kerker und Ketten. — Bei dieſen Worten kehrt ſein ganzes Selbſtgefühl, und mit ihm auch die Hoffnung zurück, ſein Ziel zu erreichen. Schnell geht er auf den Kanzler zu, und ſagt in einem Tone, der zwar nicht laut, aber heftig, beſtimmt und zermalmend iſt: Dein Ziel iſt geſteckt, darüber hinaus kannſt du nicht! — Seine Geberde bei dieſen Worten, war meiſterhaft. Der Oberleib bog ſich gegen den Kanzler hin, und der Blick ſchien

ihn mit Verachtung zu meſſen. Die rechte Hand wollte ſich gegen ihn ausſtrecken, aber die Heftigkeit der Gemüthsſtimmung zog den Oberarm zurück, und nur der Zeigefinger deutete vor dem Kanzler auf die Erde, als wollt' er ihn auf das Ziel aufmerkſam machen, das ihn dahinab, und nicht aufwärts führte. (Man ſehe das beigefügte Kupfer.)

In dieſem Geiſt wurde der Character bis an's Ende des Stücks durchgeführt.

Die dritte Rolle, in welcher Herr Stollmers auftrat, war Ferdinand in Kabale und Liebe, von Schiller. Jeder kennt die dichteriſchen Vorzüge, die groſsen ſtarken Gedanken, welche Schiller in den Dialog dieſes Stücks gelegt hat; auch die pſychologiſchen Fehler in der Compoſition ſeiner Charactere, und die daraus entſpringenden Schwierigkeiten für den Künſtler, Einheit in ſeine Darſtellung zu legen, und den Character der Wahrheit nicht zu verlieren. Herr Stollmers überwand dieſe Schwierigkeiten glücklich, und erwarb ſich durch ſeine wahre, zweckmäſsige und ungemeine kraftvolle Darſtellung, den lauten Beifall des Publicums.

Vorzüglich ausgehoben zu werden verdienen die Scenen, wo der Vater ihm die Vermählung mit der Millfort ankündigt, und wo er Louiſen an den Pranger zu ſtellen befiehlt. Die Wahrheit, und das entſchloſsne, von einer unbegrenzten Liebe erzeugte Feuer, lieſs in dem Spiele des Herrn Stollmers nichts zu wünſchen übrig. Unter die Hauptſcenen des Ferdinand, gehört mit die Unterredung mit dem Mar-

ſchall, und der darauf folgende Monolog. Der Schluſs deſſelben: Eine Ewigkeit mit ihr auf ein Rad der Verdammniſs geflochten, u. ſ. w. iſt ſo einſtimmig von den Kunſtrichtern getadelt worden, daſs er faſt auf allen Bühnen wegbleibt. Herr Stollmers behielt ihn bei, und hatte wenigſtens das Verdienſt, ihn durch ſeinen äuſserſt durchdachten Vortrag, von Seiten der pſychologiſchen Wahrheit zu retten. Die unmittelbar vorhergehenden Worte: Das Mädchen iſt mein — ich, einſt ihr Gott — jetzt ihr Teufel — ſprach er im höchſten Grade des Affects; allein bei dem Worte Teufel, ſtieg vor ſeiner lebhaftarbeitenden Phantaſie, das Bild der Hölle auf. Er ſtarret eine Weile vor ſich hin; der Körper biegt ſich von dem unangenehmen Gegenſtande zurück; die Hände machen eine Bewegung, als wollten ſie das ſchreckliche Bild zurückſcheuchen; aber er ſieht es, und halb in ſich ſelbſt ſpricht er die Worte: auf ein Rad der Verdammniſs u. ſ. w. Doch das ſchreckliche Bild regt alle ſeine Gefühle auf, die Stimme ſteigt, und indem er ſagt: unſer hohles Wimmern in eines geſchmolzen, — ringen ſich die Hände konvulſiviſch zuſammen. Doch in dieſem Augenblick überraſcht ihn das Gefühl, mit welchem er vorhin das: jetzt ihr Teufel — ausſprach. Er vergiſst ſich, über die in ſeinen Augen unendlich Strafbare, Treuloſe; das ſchreckliche Bild fängt an ihm zu gefallen, er neigt ſich zu ihm hin, die Mine verzerrt ein erzwungnes Lächeln, und mit einem Tone, der an Hohn grenzt, ſagt er: jetzt ihr vorzuſingen ihre Schwüre u. ſ. w. Doch nur ei-

nen Augenblick kann dieſe Stimmung dauern. Er wendet ſich plötzlich um, und blickt mit gefaltenen Händen gen Himmel — Gott! Gott! — — die Vermählung iſt fürchterlich; aber — Louiſe, dieſer Gegenſtand ſeiner ewigen Liebe, ſeines ewigen Haſſes, ſteht vor ihm — und mit dem höchſten Tone der Entſchloſſenheit, mit plötzlich auseinandergeſchnellten Händen ſagt er: ſie iſt ewig! und ſtürzt zur Ausführung ſeines Vorhabens hinaus.

Ueber das Durchdachte und Feine im Vortrage dieſer Stelle, brauchen wir nichts hinzuzuſetzen, der Kenner findet es von ſelbſt; wir verſichern nur, daſs Herr Stollmers ſich in ſeinem Spiele bis zum Ende des Stücks gleich blieb.

Ein Künſtler von den Verdienſten des Herrn Stollmers, kann es übrigens nicht übeldeuten, wenn wir noch einige Bemerkungen über ſein Spiel überhaupt machen. Er ſcheint ſich Anfangs ſeiner Bildung mehr franzöſiſche als deutſche Schauſpieler zu Muſtern genommen zu haben; wovon ihm noch einige zu raſche Bewegungen, und vorzüglich gewiſſe Biegungen in der Mitte des Leibes eigen ſind, welche etwas auffallen. Auch wenn er ſteht, nimmt er nicht ſelten die ächte Stellung der Antike an, d. h. er läſst den, über die Hüften etwas gebogenen Körper ganz auf einem Fuſse ruhen. So ſchön dieſe Stellung an ſich iſt, ſo fällt ſie auf, weil man ſie im gemeinen Leben gar nicht ſieht. — Bei einem Künſtler von weniger Verdienſten, würden wir dieſe Bemerkungen gar nicht machen; aber einem Mann, der

wie Herr Stollmers zeigt, wie tief er über seine Kunst nachgedacht hat, und wie sehr er nach Vollkommenheit strebt, können sie nicht unwillkommen seyn.

Wie sehr bedauren wir, dafs der Raum dieser Blätter uns nicht erlaubt, die Darstellungen einiger Mitglieder der hiesigen Bühne in diesem Stücke zugleich zu zergliedern. Madam Unzelmann hat uns als Louise in der Scene mit Lady Milfort, und wo sie ihrem Vater den Entschluss, sich das Leben zu nehmen, bekannt macht, so vollendete Darstellungen gezeigt, dafs sie unsre Bewunderung verdient, und wir werden unsre Leser, in einem der nächsten Hefte mit dieser grofsen Künstlerin näher bekannt machen.

Moden.

Die Mode, diese unterhaltende Göttin des Tags, geht in Berlin eben so buntscheckig als irgendwo, und hat so mannigfaltige Formen als in Paris und London. Sie hat sich nicht allein die Farbe auf den Wangen hübscher Mädchen, sondern auch die Farbe der Häuser und Palläste unterworfen, streicht bunt an, was sonst einfarbig war, und tyrannisirt den Zuschnitt der Gallawagen, wie den Zuschnitt der Roben. Aber nicht allein über diese äussern Dinge streckt sie ihren wankelmüthigen Zepter, sondern selbst das Eigenthum des Geistes tastet sie an, und die Producte des Genies müssen so gut ihren Stempel tragen, wie die Producte des Schneiders. Utz und Gleim hat sie von den Toiletten unsrer Schönen verbannt, den Namen Kant in ihr Souvenir gekritzelt, und Göthe hat einen Schweif bekömmen von genielosen Nachahmern. Jean Paul, durch dessen verbildeten Geschmack Züge eines mächtigen Genies, wie einfallende Blitze schimmern, macht die Modelecture der Damen und damengleichen Herren; und die Buchhändler verlangen ausdrücklich: dass man

ſchreiben ſolle wie Jean Paul; denn ſie und ihre Colporteure fangen an eben ſo gut ihre Leiſten zu haben wie die Schuſter.

Auf das Berliner ſchreibende und leſende Publicum hatte, ſeit der Epoche der jetzigen Regierung, die Mode einen ſichtbaren Einfluſs. Kaum hatte Friedrich Wilhelm II die Augen geſchloſſen, ſo ſah man an allen Brücken und Ecken Colporteure wie Pilze aus der Erde wachſen, die eine Menge von Pamphlets, gereimt und in Proſe, eins immer ſchlechter als das andre feilboten. Die Begebenheiten einer bekannten Dame gaben dieſen Leuten reichen Stoff. Eine ungeheure Menge von Anecdoten, ſatyriſchen, witzigen und witzig ſeyn ſollenden Biographien überſchwemmten das Publicum. Man fing endlich an, vor die Pamphlets und Anecdoten allegoriſche Holzſchnitte zu ſetzen, und auf einmal ſchiens, als ob die Gewohnheit Mode werden würde, welche in London zu ſo manchem guten Einfall Gelegenheit giebt, nemlich die Geſchichte des Tags durch Karrikaturen zu perſifliren. Eine gewiſſe Gräfin wurde auf drei Kupferblättern vorgeſtellt, von welchen indeſs nur eins dem ſcurilen Witz der Engländer nahe kam. Das Publicum hatte ſich vorher lange mit einer Anecdote amüſirt, welche einen ungeheuer koſtbaren Nachtſtuhl der Dame betraf, von welchem man die wunderſeltſamſten Dinge erzählte. Auf dieſem Stuhle, der gleich einem Thron durch verſchiedene Stufen erhöht war, hatte man die Dame ſitzend vorgeſtellt; vor ihr ſtand ein bekannter Kammerherr und räucherte, und ein an-

drer Mann mit einer Perrücke, welchem ein Zettel aus der Tasche hing, mit der Aufschrift: Religions-Edict. Er befahl drei neben ihm, in demüthiger Stellung knieenden Geistlichen, für den glücklichen Fortgang der Expedition der Dame zu beten. Hinter dem Stuhle stand ein andrer vornehmer Herr, der sich das Maafs desselben nahm u. s. w. Wer sich die Geschichte der Zeit erinnert, wird das Beissende in der Composition leicht finden. Die Polizei mochte indefs fürchten, dafs die Gewohnheit in Unfug ausarten möchte, und untersagte den Verkauf. Der Tod der berühmten Schubitz gab nicht weniger Veranlassung zu einer Menge, theils witziger Flugschriften, die aber bald in Pasquillantenton fielen.

Andere suchten ihr Glück durch neue Volks-Zeit- und Wochenschriften zu machen. Selbst Preufsens schöne Zukunft mufste schon den Stoff zu einem eignen Journale hergeben, andere feuerten eine Lärmkanone ab, oder fabricirten die Pritsche. Ich könnte dies Namenregister von Schriften, die eben so schnell wieder vom Schauplatz verschwanden, als sie erschienen waren, sehr zahlreich machen; aber auch nur das Erträgliche unter ihnen würde schwer aufzufinden seyn.

Unter die Modesachen der Berliner, fängt auch jetzt an die Freimaurerei zu gehören, und zwei der hiesigen Logen, die Landesloge und die Loge zur Freundschaft geben dem Publicum verschiedenen Stoff zur Unterhaltung, und die Bruderliebe scheint

zwiſchen ihnen einen kleinen Stoſs erlitten zu haben. Mitglieder der erſtern beſchuldigten in namenloſen Schriften die letztere öffentlich unerlaubter Neuerungen, und ſuchten ſie durch die Anklage des heimlichen Jacobinismus verdächtig zu machen. Dagegen vertheidigt ſich die letztere in einem feſten und entſcheidenden Tone, und giebt ihren Widerſachern Intoleranz, und Mangel an Einſichten über ihren eignen Orden Schuld; und wie es ſcheint, iſt wenigſtens die uneingeweihte Vernunft auf ihrer Seite.

Damen, welche dieſen Artikel anfingen zu leſen, in der Meinung, den Schnitt eines neuen Kleides daraus zu lernen, werden zürnen, daſs ich bis hieher Dinge ſchrieb, welche ſie nicht intreſſiren; aber verzeihen ſie, meine Schönen! auch ich habe mich nach der Mode gerichtet, indem ich von der Mode ſchrieb; daſs heiſst, ich habe à la Jean Paul unter dieſem Titel Dinge zuſammengeſtellt, welche unter hunderten nicht einer darunter ſucht; wie zum Beiſpiel die Lärmkanone, Karrikaturen und Freimaurerei. Doch jetzt bin ich zu ihren Dienſten!

Die Berliniſchen Damen laſſen ſich in Rückſicht ihres Putzes füglich in drei Klaſſen theilen. Ein Theil entzückt durch den feinen ausgeſuchten Geſchmack, welcher alles auszeichnet, was ihn umgiebt; ein andrer fällt durch die geſchmackloſeſte Karrikatur auf, und ein dritter füllt den Raum zwiſchen dieſen beiden Extremen. Will man ſagen, daſs dies an allen Orten der Fall iſt, ſo hab' ich nichts dagegen.

Beim Kopfputz nimmt die erſte Stelle eine Friſur ein, welcher man anfangs den Namen à la Confuſion gegeben hatte. Sie beſteht darin, daſs das Haar leicht, ohne allen Zwang und ungepudert in die Höhe geſchlagen, und in regelloſen Locken, nach der Laune und dem Geſchmack des Haarkünſtlers um den Kopf vertheilt, oft auch mit einem Bande oder ſchlichtem Tuch durchflochten wird. Ich habe Köpfe in dieſer Art geputzt geſehn, welche die Idee realiſirten, welche man ſich von dem Kopfputz der alten Griechinnen macht. Freilich iſt es auch gerade dieſe Friſur, welche nicht ſelten in die abſcheulichſte Karrikatur, und Incroyables ausartet, vor welchen man laufen möchte.

Das Zoddelköpfchen à la Titus will in Berlin kein rechtes Glück machen, und in der That kann nur der Reitz der Neuheit dieſe Tracht, an welcher Geſchmack und Kunſt verlohren geht, verbreiten. Auch die Perrücken aller Art machen nur langſame Fortſchritte, und die Damen goutiren die Mode ſelten früher, als bis die Noth ſie dazu zwingt.

Die Hälfte der Damen, und vorzüglich die Bejahrten, bleiben indeſs dem Puderquaſt, und dem regelmäſsigen Lockenbau der Etiquette getreu.

Der Hauben und Kopfzeuger giebt es eine zahlloſe Menge, und Geſchmack und Laune zeigen darin wechſelsweiſe ihre Herrſchaft. Eine Art ſimpler Mützen, unter welchen ein lockiges Haar ins Ge-

ſicht fällt, und hinten langes Haar in die Höhe geſchlagen, und oben in einer Locke befeſtigt iſt, nimmt ſich ſehr ſchön; aber völlig zur Karrikatur ſind die Tücher ausgeartet, mit welchen man den Kopf umwickelt. Sie ſind oft mit den heterogeneſten Farben, oder Gold und Silber geflickt, mit — nicht ſelten falſchen — Haarlocken durchflochten, und erreichen oft die Höhe eines Fuſses; oben, wo das Gebäude offen ſteht, ſucht man einen dicken Lockenbuſch zum Vorſchein zu bringen, und befeſtigt nicht ſelten ſchwarze, weiſse und farbige Federn daran.

Hüte werden von allen Formen getragen, und dieſer zweckmäſsige Putz bleibt immer einer der ſchönſten und vortheilhafteſten, wenn er mit Geſchmack gewählt und getragen wird. Widerſinnigeres läſst ſich indeſs nichts denken, als die herrſchend werden wollende Mode, den Hut, ſtatt auf dem Kopfe, hinten an demſelben, gleichſam hangend zu befeſtigen; und ihm, ſtatt der natürlichen, mehr horizontalen Lage, eine völlig perpendiculare zu geben. Die Idee, daſs er auf dieſe Art getragen, ganz unnütz und eine zweckloſe Laſt wird, macht dieſe Mode unausſtehlich.

Unter den Kleidern behauptet das ſogenannte griechiſche Kleid noch immer die Oberhand, und der gute Genius des Geſchmacks gebe, daſs es nie von einer andern Mode verdrängt wird. Da indeſs alles durch Uebertreibung lächerlich werden kann, ſo iſt es auch hier. Die Griechin gürtete ihr loſes

Kleid dicht unter der Bruſt mit einem Gürtel zuſammen, und die dadurch ſich bildende kurze Taille, und das leicht herabfliefsende Gewand ſind eigentlich die Eigenſchaften, welche die Tracht ſchön machen. Man bemüht ſich indeſs die Taille noch kürzer zu machen, als ſie die Natur irgend einem Weibe gegeben hat, und verletzt dadurch das ſchöne Ebenmaafs des Körpers, welches durch nichts erſetzt werden kann. Man befeſtigt, ſtatt des ſchönen, weggelaſſenen Gürtels, einen Bandſtreif an das Kleid ſelbſt, der mehr über den Buſen, als unter demſelben wegzulaufen ſcheint, ſich dicht unter den Armen, zwiſchen den Schultern bis an den Nacken, ſpitz in die Höhe zieht, und hier ſich in eine gewaltige Bandroſe endigt. Auch der ſchönſte weibliche Wuchs wird ſo ſehr durch dieſe Mode entſtellt, daſs die Schultern zu hoch, und der Hals eingebogen erſcheinen. Dazu kommt nun noch die Mode, welche allerdings befiehlt, etwas — man erlaube mir den plattdeutſchen Ausdruck — dukenackig, d. i. mit vorgebogenem Kopfe zu gehen, welches dann die Wirkung der Kleidung noch vermehrt.

Daſs man die Kleider von den langen Schleppen befreit hat, iſt für die Damen vortheilhaft; man ſieht doch jetzt, daſs ſie mit Füſsen begabt ſind. Auch die Schuhe ohne Hacken, und das um den Fuſs gegürtete Band macht, durch die Erinnerung an die Griechin, eine angenehme Wirkung.

Unſre jungen Herren nach der Mode, die Citoyens mit geſchornen Köpfen und Ringen in den

Ohren, und die Faltenreichen Engländer par force, werden die Leſer im nächſten Hefte kennen lernen.

K u p f e r.

Eine Dame in einem ſehr geſchmackvollen Anzuge. Sie trägt eine Mütze von weiſsem Taffent, mit violblauem Floht überzogen. Ihr Haar iſt leicht und ungepudert daran in die Höhe geſchlagen.

Das Kleid iſt weiſser Taffent, und der groſse Shawl, lederfarben und ganz einfach.

Grofse italienifche Oper.

(Auszug aus dem Briefe eines Fremden.)

Berlin, den 15. Januar 1799.

— — Auch eine grofse italienifche Oper, im grofsen königlichen Opernhaufe hab' ich gefehn, und kann über diefen Gegenftand Deine Neugierde befriedigen. Erft ein paar Worte über das grofse prächtige Haus, das unftreitig unter die fchönften Schaufpielhäufer in Europa gehört, und über feine innere Einrichtung. Der Anblick, wenn man hineintritt, ift gefchmackvoll und prächtig; fängt man indefs an nach Regeln zu prüfen, fo verliert fich vieles von diefem erften Eindruck. Die Decke ift in Fresko gemahlt, und hat verfchiedene fchöne Geftalten. Wir erblicken grade über der Scene einen Apoll auf einer Wolke ruhend, und noch eine Menge mythologifcher Figuren, Mufen und Genien. Eine Minerva fcheint eben im Begriff, fich mitten auf das Parterre herabzuftürzen. Die Idee des Mahlers war freilich, dafs fie fich erheben follte, aber in der unglücklich gerathenen Stellung ift nichts als Herabftürzen fichtbar. Ueberhaupt hat der Künftler feinen Vortheil nicht recht verftanden; denn anftatt dafs er

die Decke durch ſanfte, ſchwache Farben hätte heben, und gleichſam vom Auge entfernen ſollen, hat er ſie durch ſtarke, grelle Farben herabgezogen, und dadurch dem Eindruck des Ganzen geſchadet.

In der Mitte hängt ein prächtiger Kronleuchter von Glas, über welchem ein groſser Reflector von polirtem Blech — wie es ſcheint — angebracht iſt, und wodurch das ganze Haus erleuchtet wird. Die vier hölzernen Kronleuchter, welche nicht angezündet waren, trugen wenigſtens nichts zur Verſchönerung des Hauſes bei.

Auſser den Parterrelogen ſind noch drei Reihen Logen übereinander, deren Hauptfarbe aſchgrau mit Vergoldungen iſt. In der erſten Reihe iſt die königliche Loge, auf eine geſchmackvolle Weiſe, gerade der Scene gegen über, angebracht. Sie bildet einen vollen Zirkel, der halb gegen die Scene geöffnet iſt, und etwas über das Parterre vortritt. Sie wird von einem eignen Kronleuchter erleuchtet. Die zweite Reihe wird von weiſsen Kariatyden getragen. Einen unglücklichern Einfall konnte der Baumeiſter ohnmöglich haben, als dieſe Sinnbilder der Sklaverei, und des Leidens, an einem Ort aufzuſtellen, der dem Vergnügen gewidmet iſt. Geſchmackvoller und paſſender, ſind die Conſolen, von welchen die dritte Reihe getragen wird.

Der Vorhang iſt von dem verſtorbenen Director der Academie, Herrn Bernhard Rode gemahlt. Er ſtellt eine offne Rotunde vor, in deren Mitte

eine Statüe des Apolls ſteht, welchem zwei Prieſter ein Opfer bringen. Vorzüglich fällt dabei eine ſchlanke weibliche Figur auf, welche einen Korb auf dem Kopfe trägt. Ob in den Figuren gleich überhaupt kein groſses Ideal liegt — wie man dies faſt nirgends in den Werken dieſes Künſtlers antrifft — ſo iſt das Ganze doch in einem edlen Style gezeichnet, und nicht ohne Wirkung.

Eh' ich indeſs zu der heutigen Vorſtellung ſelbſt komme, erlaube mir, noch etwas über die innere Form des Hauſes überhaupt zu ſagen. Der Raum für die Zuſchauer, oder die Logen ſind gegen der Scene über faſt zirkelförmig gebogen, und laufen gegen die Scene hin von beiden Seiten zuſammen. Daſs dieſe Form unmöglich zum Vortheil des Sängers und des Zuhörers berechnet ſeyn könne, iſt in die Augen ſpringend, da ſie beiden offenbar nachtheilig iſt.

Es iſt auffallend, daſs man in den beſten neuern Schauſpielhäuſern ſo oft Fehler der Art findet, und daſs man eine durchaus zweckmäſsige Bauart für eine ſo ſchwere Ausgabe hält. Sind denn die Geſetze von der Verbreitung des Schalls etwa ſo unbekannt, oder ihre Anwendung in einem Schauſpielhauſe ſo ſchwer? Selbſt ohne theoretiſche Kenntniſſe, hätte die bekannte Zuſammenſetzung des verſtärkten Sprachrohrs, das Problem ſchon löſen, und zeigen können, daſs die Form der Elipſe, zumal — wenn ſie ſich dem Zirkel nähert, und einer ihrer Brennpunkte mitten auf der Scene, d. i. an dem Orte

liegt, wo am gewöhnlichſten geſprochen wird, die zweckmäſsigſte aller Formen ſei.

Das erſte, was auf der Bühne in die Augen fällt, ſind die Decorationen. Es iſt unbegreiflich, wie weit man hier in der Kunſt der Decorirung zurück iſt. Alles iſt mit den helleſten Farben gemahlt, und die Bühne iſt hinten ſo ſtark erleuchtet, daſs die Schauſpieler vorn, gleich ſchwarzen Figuren, vor dem hellen Hintergrunde umher wandeln. Der Hintergrund der Bühne muſs durchaus ſchwächer beleuchtet ſeyn als vorn, damit das ſtärkſte Licht auf dem Schauſpieler liegt, und ihn auf dem dunklen Grunde hervorhebt. — Die heutige Oper hat zwei Decorationen; die eine ſtellt einen Wald, die andre den berühmten Weiſsenſtein bei Kaſſel vor. Die Zeichnung in dieſer letztern iſt ſchön; allein die Ausführung unter dem Mittelmäſsigen. Da iſt kein Verſchmelzen der Farben in einander, keine Wahrheit, wie Du in den Werken der Gonzagas gewohnt biſt, ſondern alles iſt hart, begrenzt und dem Auge nahe. Denke Dir nun den ungeheuern Kontraſt, daſs in dieſem todten Gemählde, alle fallende und ſteigende Waſſer des Weiſsenſteins lebendig ſind. Sie ſind von Zindel gemacht, welcher — da die Gardine ausgeſchnitten iſt — vor einer ſtarken Beleuchtung um Walzen gedreht wird. Alles glänzt und flimmert daher, und man ſieht, was ſich ſonſt der Dichter nur träumt, Ströme von geſchmolzenem Silber vor ſich. Ein Zufall war es indeſs heute wohl nur, daſs dieſe Walzen ein unangenehmes und oft ſo heftiges Gequiek machten, daſs es endlich die

Muſik

Musik überschallte, zuletzt aber in Unordnung geriethen, und eine nach der andern still standen, wodurch denn die ganze Wassermasse ihre Flüssigkeit verlor. Im Ganzen gewann die Decoration durch diesen Umstand, indem sich dadurch der zu grelle Kontrast verlor.

Die Oper selbst, Atalanta, ist ein blosses Gelegenheits Gedicht, und hat alle das Langweilige was diesen gewöhnlich eigen ist. Es ist von dem Königl. Hofpoeten, Herrn Antonio de Filistri auf die Vermählung der Prinzessin von Preussen, mit dem Erbprinzen von Hessenkassel verfertigt, und von dem Königl. Kapellmeister Herrn Vincenzo Righini vortrefflich in Musik gesetzt. Je meisterhafter indess diese Musik ist, desto auffallender wird es, dass jeder Tänzer zu seinem Ballet, sich eine Musik nach eigner Wahl einlegt, wodurch denn das Ganze so zerrissen und buntscheckig wird, dass einem, der ein feines musikalisches Gefühl besitzt, oft nicht gar zu wohl wird.

Die Fabel des Stücks ist die bekannte Jagd des Meleager, und die Erlegung des Kaledonischen Schweins, welches keine unbedeutende Rolle auf der Bühne spielt.

Von den Mitgliedern der Oper zeichneten sich aus:

Madame Marchetti Fantozzi, als Atalanta. Sie ist über die Blüthenzeit der Jugend hinweg, aber dennoch weiss sie durch ihre vortreffliche Stimme zu bezaubern. In ihrem Vortrage nähert sie sich dem colorirenden Geschmack der Italiener, und verliert

dadurch manchen Ausdruck, den sie sonst fähig wäre in ihren Gesang zu legen; welchem es keineswegs an Grazie fehlt.

Herr Fantozzi als Meleager. Er singt Tenor, hat eine schwache Stimme und einen sehr coloritten Vortrag. Zuweilen laufen selbst einige falsche Töne mit unter. In der Generalprobe hört ich diese Rolle von dem Königl. Kammersänger Herrn Hurka singen; und es that mir leid, diesen vortrefflichen Künstler in der Vorstellung zu vermissen, weil ihm im geschmackvollen Vortrage, und dem wahren hinreissenden Ausdruck wenig Sänger gleichkommen.

Herr Tombolino als ein Genius. Er ist Kastrat, und hat eine volle, klare Stimme, und einen sehr kunstvollen Gesang. Er kolorirt indess sehr, und von dem was eigentlich Declamation im Gesange ist, hat er keine Idee.

Madame Schick als Diana. Sie kommt zuletzt und hat wenig zu singen. Auch sie fängt an, bei ihrer tönenden vortrefflichen Stimme, ihren Gesang mit Kolloraturen zu überladen.

Noch muss ich etwas von dem Kostüm sagen, in welchem das Stück gespielt wurde. Die Scene ist in Griechenland, und die Spielenden sind Griechen und Griechinnen; aber lieber Himmel wie gehn diese Griechen einher! Die Männer tragen eine moderne Pohlnische Mütze, mit einem eben so modernen Federbusch an der Seite. Ueber die linke Schulter hängt ihnen ein leichtes mit Tressen besetztes Gewand, dass gleich einem Schurz um die Hüften zusammen gegurtet ist. Auch hängt ihnen von

der linken Schulter nach der rechten Hüfte zu, ein kleines feſtgegürtetes Mantelchen. Arme, Bruſt und die rechte Schulter ſind völlig nacket. Atalanta geht modern friſirt, mit einem groſsen Roſenkranz im Haar, und in einem aufgeſchürzten franzöſiſchen Kleide. Die einzige Schick als Diana erſchien in einer Art von antiker Tracht.

Die Hälfte der Zeit, da das Stück ſpielt, nehmen Ballette ein, und dieſe ſind von der Erfindung des Herrn —.— Lauchery. Anfangs tanzen Griechen und Griechinnen, dann miſchen ſich Genien, Feld- Wald- Fluſs- und Meergötter darunter. Venus und Amor tanzen zuſammen, Pan ſpringt wild umher — Merkur läuft mit ſeinem Stabe dazwiſchen und Apollo ſpielt mit ſeiner Leyer. Zuletzt tanzt eine hellblonde Juno in einer Robe von Goldſtoff, und einen eben ſo blonden Jupiter characteriſirt ein modernes Scepter. Alles iſt bis dahin zu Fuſs erſchienen, aber plotzlich kommt Diana in einem Wolkenwagen, an zwei ſtattlichen Stricken hangend, von oben herab. So bald ſie den Boden nahe iſt, eilt Jupiter hinzu und hilft ihr aus dem zerbrechlichen Fuhrwerk auf feſten Boden; tritt aber augenblicklich mit ſeinem ganzen Hofſtaat in dem Rang der Statiſten zurück, und hört aufmerkſam der langen Unterhaltung zwiſchen Dianen, Meleager und Atalanten zu, die während der ganzen Scene dieſem Vater der Götter keines Blicks würdigen. Sobald indeſs der Geſang geendet iſt, nimmt er ſeine Herrſchaft zurück, tanzt ein Solo; und ſo folgt ihm denn ein Paar des himmliſchen Heers nach dem andern,

während die übrigen Herrſchaften nach Belieben ab- und zugehn.

Unter denen zum Ballet gehörigen Perſonen zeichneten ſich aus:

Madame Clauce, durch ihre ungemeine Leichtigkeit und Gracie. Sie tanzte die Juno.

Mamſell Engel. Ihre Stellungen ſind leicht und mahleriſch ſchön, aber ihren Bewegungen fehlt es, vorzüglich in den Armen, an Grazie.

Madame Zanini trifft den Character der ländlichen Naivität ungemein glücklich, und tanzt mit einem groſsen Aufwande von Kraft.

Mamſell Schulz ahmt ihr nach, ohne ſie zu erreichen.

Herr Duponcel der Jüngere iſt der geſchmackvollſte Tänzer in der Geſellſchaft. Seine Stellungen ſind leicht und mahleriſch ſchön; ſeine Bewegungen voll Grazie. Er tanzt den Jupiter.

Herr Moſer zeigt viel Anlage und tanzt ſehr leicht, doch mangelt es ſeinen Stellungen noch an Feſtigkeit, ob er gleich nicht ganz zu den Queckſilbergenien gehört, wie Herr Lauchery der jüngere.

Herr Scaleſi iſt ein gewaltiger Springer, aber geſchmackloſer Tänzer.

Dies lieber Freund! wären etwa die Bemerkungen, welche ich bei der erſten groſsen Oper hier zu machen Gelegenheit fand. Heute Abend iſt Masquerade — und in meinem nächſten Briefe auch darüber einige Worte.

S —

Anzeiger.

Dieſer, als Anhang zu jedem Heft unſrer Zeitſchrift zu betrachtende Artikel, ſteht den hieſigen Künſtlern und Kunſthändlern — wie in dem Plane ſchon geſagt worden — zur Bekanntmachung ihrer neuen Produkte oder Handelsartikel offen.

Es iſt indeſs unſere Abſicht nicht, dem Leſer hier ein bloſſes Namenregiſter der herauskommenden Kunſtſachen mit beigefügten Preiſen mitzutheilen; ſondern wir werden jedesmal, ſo viel es der Raum verſtattet, eine Beſchreibung und Beurtheilung derſelben hinzufügen.

Wohlgetroffne Bildniſſe unſres allverehrten Königs und der Königin, haben für den Preuſs. Unterthan ein groſses Intreſſe. Der Herr Profeſſor und Portraitmaler Darbes, Mitglied der Königl. Akademie der Künſte, liefert dem Publicum dieſelben mit der auffallendſten Aehnlichkeit. Der Werth, welcher die Arbeiten dieſes Künſtlers auszeichnet, iſt zu bekannt, als daſs wir viel darüber zu ſagen brauchten. Seine Bildniſſe ſind mit ſo viel Geſchmack als Studium ausgeführt, und jedes derſelben intreſſirt den Kenner — die ſprechende Aehnlichkeit nicht mitgerechnet — als Kunſtwerk, an und für ſich. Ueberall bemerkt man ſein Beſtreben der Natur zu folgen, und ſich nicht an eine beſtimmte Manier zu binden. Seine Portraits gewinnen auch noch durch eine faſt an Peinlichkeit grenzende Ausführung den Vorzug, daſs ſie durch eine genaue

Betrachtung in der Nähe mehr gewinnen als verlieren. Er mahlt in Oehl und Paſtell. Originale von ſeiner Hand koſten das Bildniſs in natürlicher Gröſse zehn Stück Friedrichsd'ors, in halb natürlicher Gröſse ſechs. Copien, bei welchen er ſich zu den Nebenwerken der Hülfe anderer Künſtler bedienen kann, haben geringere Preiſe. Als ſolche ſind bei ihm zu haben

1. das Bildniſs Sr. Maj. des Königs, in ganzer und halber natürlichen Gröſse, in Oehl und Paſtell; als Bruſtſtück und en face.
2. Das Bildniſs Ihr. Maj. der Königin, in Oehl und Paſtell, in eben der Gröſse, und en face, mit bewundernswürdiger Aehnlichkeit.
3. Die Bildniſſe der beiden Brüder des Königs, der Prinzen Heinrich und Wilhelm, Königl. Hoheiten, in halb natürlicher Gröſse und en face.

Die Bildniſſe des Königs und der beiden Prinzen ſind in Uniform gemalt; die Königin trägt ein leichtes weiſſes Gewand, eine weiſſe Binde um den Hals, und das Haar ohne Aufſatz, in leichten regelloſen Locken.

Liebhaber wenden ſich dieſerhalb an den Künſtler ſelbſt unter der Addreſſe:

An den Profeſſor Darbes, wohnhaft in der neuen Münze zu Berlin.

Den Freunden der Muſik muſs die Ankündigung willkommen ſeyn, welche die Günthersche Notenſtecherei bekannt gemacht hat, daſs nemlich bei

ihr ein musikalisches Journal fürs Klavier, mit und ohne Gesang, unter der Aufsicht des Königl. Kammersängers, Hrn. Hurka, heraus kommt. Monatlich erscheinen 2 Bogen in Fol., welche 6 Gr. mithin der ganze Jahrgang zu 24 Bogen 3 Thlr. auf Subscription kosten. Wer 5 Exemplare nimmt; bekommt das 6te frei.

Hrn. Hurkas gefühlvolle und meisterhafte Compositionen, wovon jedes Heft dieses neuen Journals etwas enthalten wird, sind den Freunden der Tonkunst und des guten Geschmacks zu bekannt, als dass wir zu ihrer Empfehlung hier etwas hinzu zu setzen brauchten; um das Publicum zur Unterstützung jenes Unternehmens aufzufordern. Auch von Hrn. Hurkas 15 Liedern, welche in seinem eigenen Verlage, und den 6 Liedern, welche bei den Gebrüdern Meyn in Hamburg herausgekommen sind, kann man in seiner Wohnung in der breiten Strasse noch Exemplaria bekommen.

Inhalt.

	Seite.
Plan	3
Beiträge zur Charakteriſtik der Einwohner Berlins	9
Denkmal des Grafen von der Mark, in der Neuſtadter Kirche, von Hrn. Schadow	27
Etwas über das Aeuſsere Berlins	42
Oeffentliche Promenaden	53
Bemerkungen über einige auf der vorigen Kunſtausſtellung befindliche Gemählde und Kunſtwerke	69
Theater	84
Moden	99
Groſse italieniſche Oper	107
Anzeiger	117

Nachricht.

Da der Künſtler mit dem zu dieſem Heft gehörigen Grundriſs von Berlin nicht fertig geworden iſt, ſo wird derſelbe im nächſten Heft nachgeliefert werden.

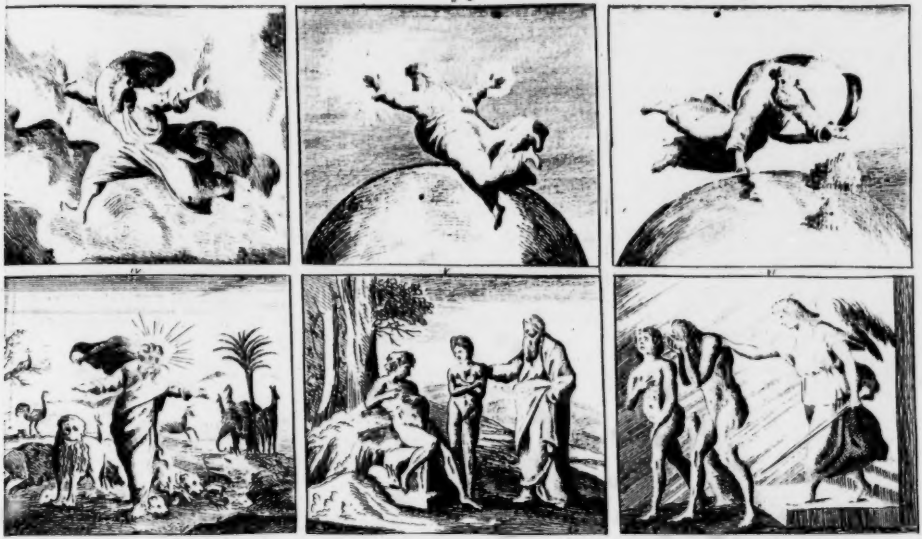
Es haben ſich in dieſem erſten Hefte verſchiedene Druckfehler eingeſchlichen, welche man den Leſer gefälligſt zu überſehen bittet; weil künftig für eine genauere Correctur geſorgt werden wird. Zu verbeſſern ſind:

Seite	6,	Zeile	9,	von unten,	lies	feinem	ſtatt feines.
—	11	—	1,	von oben,	—	d'hote	— d'hotes.
—	—	—	22	—	—	— Pedanterie	— Petanderie.
—	19	—	2	—	—	— die	— den.
—	22	—	9	—	—	— kleiner	— kleinerer.
—	24	—	9	—	—	— Raphael	— Rephael.

Moden
P. I.

Denkmahl des Grafen
von der Mark
vom
Herrn Hofbildhauer
Schadow.

Island als Herb
im Amerikaner.



Stolmers als Philipp Broch.

B E R L I N.

Eine

Zeitſchrift

für

Freunde der ſchönen Künſte, des Geſchmacks und der Moden.

Mit Kupfern.

Zweites Heft.

Berlin, 1799.
Gedruckt bei Georg Decker.

Beiträge

zur

Charakteriſtik der Einwohner Berlins.

(Fortſetzung.)

Unter den Einwohnern Berlins muſs man noch die Franzöſiſche und Jüdiſche Kolonie beſonders unterſcheiden. Der Ton, der in Rückſicht dieſer Unterſcheidung in öffentlichen Geſellſchaften herrſcht, iſt auffallend genug. Die erſte von den genannten Kolonien unterſcheidet ſich eigentlich ſelbſt, die zweite wird unterſchieden.

Bei Gründung der

Franzöſiſchen Kolonie

war es allerdings richtig, daſs viele Mitglieder derſelben den übrigen Berlinern in Rückſicht der geſelligen Kultur weit vorgerückt waren. Daraus entſtand eine Art von Abſonderung von den Deutſchen, ein näheres Aneinanderſchlieſsen unter ſich, wozu die Sprache ſelbſt ungemein viel beitrug. Obgleich dieſe Gründe ſelbſt längſt aufgehört haben, ſo ſcheinen

doch die Wirkungen noch fortzudauren. Die angesehensten Häuser arrangiren ihre Lustbarkeiten und Gesellschaften noch gern unter sich, haben ihre eigenen Koloniebälle, die sich allerdings durch Feinheit, Eleganz und muntern ungezwungenen Ton auszeichnen; allein dies thun alle feinern Zirkel der Berliner. Da weder Sprache noch Kultur jetzt noch einen Unterschied machen, sollte die Unterscheidung auch wegfallen, weil sie bei einigen Mitgliedern der Kolonie eine Einseitigkeit der Bildung hervor bringt, die nicht zu ihrem Vortheil bemerkbar wird. Vielleicht ist daran aber nicht eher zu denken, bis die Regierung einmal die besondere Verfassung der Kolonie aufhebt, und sie mit den übrigen Einwohnern in eine Masse schmilzt.

Gegen die

Jüdische Kolonie

herrscht in Berlin noch ein Vorurtheil, welches man unmöglich in einer so aufgeklärten Stadt erwartet. Obgleich einige jüdische Häuser zu den reichsten und elegantesten der Stadt gehören, obgleich in einigen Familien ein Ton herrscht, der zum Muster eines gebildeten Tons dienen kann; so sind von allen öffentlich arrangirten Picknicks und Ressourcenbällen die Juden ausgeschlossen, und eine christliche Gastwirthstochter würde die Nase rümpfen, wenn sie mit der gebildetsten Jüdin darauf zusammentreffen sollte. Ueberhaupt sind die Damen mehr als

die Männer Urfach der Abfonderung — die Gründe, warum? liegen aufser dem Kreife diefer vorläufigen Umriffe, und wir behalten uns diefe Unterfuchung vor. Noch etwas müffen wir indefs im Allgemeinen über den Ton zwifchen Chriften und Juden fagen. Charakteriftifch ift in diefer Hinficht ein öffentlich geführter Briefwechfel, zu welchem die Aufführung eines Luftfpiels auf der hiefigen Nationalbühne, der Jude, von Kumberland, die Veranlaffung gab.

Schewa, der Held des Stücks, foll als ein aufserordentlicher Jude, als ein Ideal feiner Nation gelten, und doch ift der Charakter mit allen den Schwachheiten gezeichnet, welche dem gewöhnlichen Juden ankleben, und Herr Iffland ftellte ihn mit alle den Eigenthümlichkeiten dar, welche den gewöhnlichen Juden im gefelligen Leben zu charakterifiren pflegen; die fich auf der Bühne fo leicht lächerlich machen laffen, und woran das chriftliche Publikum nicht müde wird, fich zu amufiren. Ein Ungenanter fühlte das Unfchickliche in der Vorftellung, und liefs defswegen einen Brief an Herrn Iffland drucken. Hatte er indefs auch richtig empfunden, fo verftand er keineswegs die Kunft, fich richtig auszudrucken, und der falfche Gefichtspunkt, aus welchem er die Sache nahm, gab ihr den Schein der Unrichtigkeit. Herr Iffland liefs darauf eine Antwort drucken; aber hatte jener den Bock gemolken, fo hielt diefer das Sieb unter. Er bewies, dafs die Schwächen und Gewohnheiten, welche Kumber-

land seinem Juden gab, der Nation wirklich anklebten, und dafs er die — aus ihrer Bildung entspringenden Eigenheiten derselben wahr dargestellt habe. Daran hatte nun wohl niemand gezweifelt, und darauf kams überall gar nicht an. Gleichwohl nahm das Publikum laut Herrn Ifflands Parthie, und das Stück wurde wiederholt mit dem lautesten Beifall aufgeführt.

Jedem mufste dabei Lessings Jude, und sein Briefwechsel mit Mendelssohn über eine Recension des Stücks in den Göttinger Anzeigen einfallen. Die Frage, worauf es lediglich ankam, und die hier überall nicht berührt wurde, war offenbar diese: „Ist es billig oder grofsmüthig, die geselligen Eigen„heiten des Juden, welche ganz allein und einzig „aus der Absonderung entspringen, worin der Christ „ihn von seinen Gesellschaften hält — öffentlich „lächerlich zu machen?“ Offenbar findet sich das christliche Publikum dem jüdischen gegen über bei diesem Falle in der Lage jenes lustigen Gentleman in Irland, welcher ein Behagen daran fand, seinen Hausgenossen — weil er Herr war — das Gesicht mit Rufs zu schwärzen, und dann aus vollem Halse darüber zu lachen, dafs sie schwarz waren!

Auch in dieser Hinsicht haben die von Fessler gestifteten litterarischen Gesellschaften das Verdienst, die gegenseitigen Vorurtheile beider Nationen gegen einander vernichten zu helfen. Juden und Christen sind in denselben gemischt, und in der — in litterarischer Hinsicht — vorzüglichsten derselben, welche

ſich Sonnabends verſammlet, iſt für dieſes Jahr ein Jude — der Philoſoph Bendavid zum Director erwählt worden.

Nach dieſen vorläufigen Abſonderungen kommen wir auf die eigentliche Maſſe der Berliner ſelbſt; welche wir wieder in verſchiedene Stände und Klaſſen eintheilen müſſen. Unter dieſen machen, wie billig, der

Adel und die Hofzirkel

den Anfang. In der ganzen Welt bilden ſich dieſe Zirkel nach dem Tone, der bei Hofe herrſcht; und wer kennt den populären, geſelligen Ton nicht, welcher ſchon ſeit einigen Regierungen den Preuſsiſchen Hof charakteriſirt; und den die jetzt regierenden Majeſtäten, Friedrich Wilhelm der III. und unſre allgemein verehrte Königin noch mehr befeſtigt haben? Wenn der Einwohner anderer Länder nur vor der Majeſtät ſeines Beherrſchers zittert, ſo ſchlägt dem Preuſsen das Herz voll Wärme; er hat in ſeinem Könige eher den Vater lieben, als den Beherrſcher fürchten gelernt — Doch ich komme von meinem Ziel ab! In den vornehmern Zirkeln herrſcht eben der populäre Ton, deſſen Muſter am Hofe gegeben wird, und wodurch der hieſige Adel ſich ſehr zu ſeinem Vortheil auszeichnet. Vieles trägt dazu auch unſtreitig der hohe Grad der Bildung bei, den ſich viele Mitglieder dieſes Stan-

des erworben haben, welche als Schriftſteller in der gelehrten Welt einen vorzüglichen Rang behaupten, und als ſolche auch der in derſelben jetzt allgemein eingeführten Rangordnung huldigen, welche das Genie dictirt, und wozu allein das Genie den Maſsſtab giebt. Die eigentlichen

Gelehrten

bilden hier keine beſondere Zirkel, oder Geſellſchaften, als die, deren wir ſchon im vorigen Heft erwähnt haben. Ehe kann man den

geiſtlichen Stand

noch immer als einen beſondern Stand betrachten. Wem ſind unter den Berliner Geiſtlichen die Namen Teller und Spalding unbekannt? So ſehr auch dieſe Männer zur Ausbreitung wahrer Aufklärung gewirkt haben, und ſo viele andre wackere Männer ihrem Beiſpiele folgen; hat ſich doch unter der Mehrheit der Berliniſchen Geiſtlichen eine Art Prieſterlichkeit erhalten, die dem Beobachter nicht entgeht. Viele von ihnen zeigen ſich auch auſser ihren Amtsgeſchäften nie anders als in völligen Amtskleidern, und die mehrſten halten es noch anſtöſsig und unter der Würde ihres Standes, das Schauſpiel, die Oper, öffentliche Bälle oder Pickenicks zu beſuchen. Von

öffentlichen Unterhaltungen verfagen ſie ſich den Tanz und andere ſchuldloſe Dinge. Der Stand der

Schullehrer

unterſcheidet ſich darin ſehr von ihnen, und zeichnet ſich als Stand durch nichts aus. Die Mitglieder deſſelben flieſſen nach ihren Amtsgeſchäften mit den übrigen Ständen zuſammen. Eben dies gilt auch von den

Königlichen Officianten,

und den Mitgliedern aller ſich hier befindenden Dikaſterien und Collegien. Das einzige, was dem Fremden dabei auffällt, iſt eine gewiſſe Titelſucht. Da giebt es eine Menge Geheime, die nichts als öffentliche Geſchäfte treiben, und Obere, die niemand unter ſich haben. Aus einigen Kabinetsbefehlen Sr. Majeſtät des jetzigen Königs erhellt indeſs, daſs Höchſtdieſelben geſonnen ſind, dieſem ſonderbaren Ehrgeitz Grenzen zu ſetzen. Der Titel, welchen der Staat ertheilt, ſollte doch auch billig nur das Amt bezeichnen, was jemand bekleidet, und wenn es nun einmal Titel ohne Aemter geben muſs, ſo ſollten ſie billig ſo charakteriſch ſeyn, daſs man nicht in Gefahr wäre, alle Augenblick den wirklichen Geſchäftsmann mit dem bloſsen Titelmann zu verwechſeln.

Aber nicht allein unter Officianten iſt der Drang, durch einen Titel mehr zu ſcheinen, als man iſt, ſichtbar; ſondern er erſtreckt ſich faſt über alle Stände.

Der Stand der

Kaufmannſchaft

flieſst hier faſt ganz mit den

Fabrikanten

zuſammen; weil ſehr viele Kaufleute zugleich Fabrikanten, und Fabrikanten zugleich Kaufleute ſind. Im Ganzen charakteriſirt dieſen Stand Wohlhabenheit, ohne Reichthum, ob es gleich nicht an einzelnen ſehr reichen Häuſern fehlt; die ſich gewöhnlich durch Monopole auf Koſten der übrigen emporgeſchwungen haben. Da indeſs der Monopole immer weniger werden, und man unter der Leitung einſichtsvoller Männer, an deren Spitze ein Struenſee ſteht, immer mehr anfängt, die ächten Prinzipien des Handels zu befolgen; ſo ſteht dieſen Ständen wahrſcheinlich eine günſtigere Epoche bevor. Vorzüglich bemerkt man jetzt unter der Kaufmannſchaft einen ſchädlichen Mangel des Gemeingeiſtes, der vielleicht durch den Bau einer Börſe, als eines Vereinigungspunkts der Geſchäfte, nach und nach ſich heben wird.

Der gesellschaftliche Ton dieser Stände ist zu verschieden, als dass sich im Allgemeinen etwas darüber sagen liesse. Von dem bloßen Tütendreher an, giebt es in denselben Männer von allen Stufen der Kultur, bis zu der feinsten Ausbildung.

Der Stand der

Handwerker

fängt an in Berlin sehr respectabel zu werden. Es giebt Männer unter ihnen, die wegen des Grades von Bildung, welchen sie sich verschafft haben, alle Achtung verdienen. Auch ihre Arbeiten zeichnen sich aus; und die Tischler, Vergolder u. s. w. dürfen die Vergleichung mit dem Engländer nicht mehr scheuen. Weniger stolz darf Berlin auf die sogenannten

mechanischen Künstler

seyn; doch auch hier giebt es vortheilhafte Ausnahmen, und z. B. Hr. Mollingers Flötenuhren werden bis Paris und St. Petersburg verschickt.

* * *

Der Charakter des eigentlichen Volks in Berlin giebt kein unangenehmes Bild. Hervorstechende Züge in demselben sind: gutmüthiger Frohsinn, Neugierde und Hang zur gesetzlichen Ordnung. Daher

sind unruhige Auftritte so selten, als wenig gefährlich. Mordthaten sind äuserst selten, Selbstmorde häufiger, aber die Diebereien, selbst Einbrüche in die Häuser und Krambuden unzählbar. Während ein Theil sich über alle religiose Gebräuche und gottesdienstliche Handlungen hinweg setzt, herrscht unter den andern die krasseste, oft in Intoleranz ausartende Orthodoxie. Im Ganzen werden indefs die Kirchen sehr wenig, und von den vornehmern Ständen fast gar nicht besucht. Die Taufhandlung wird als eine Geldspeculation angesehn, und auf die Begräbnifsceremonien halten Küster und Todtengräber — ihrer Einkünfte wegen; alles was aber zwischen diesen Anfang und Ende des religiösen Hierseyns fällt, wird mit der grösten Gleichgültigkeit — wenigstens von der Mehrheit — behandelt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Gruppe des Laokoon.

Abguſs derſelben, und eine Zeichnung in natürlicher Gröſse von Rehberg, auf der Akademie der Künſte hieſelbſt.

Ueber kein Werk, welches die Kunſt in allen Zeiten hervorgebracht hat, iſt ſo viel geſagt und geſchrieben worden, als über die Gruppe des Laokoon; und doch iſt der Gegenſtand ſo wenig erſchöpft, daſs wir noch nicht einmal über die Momente einig ſind, welche der Künſtler hat darſtellen wollen, und eine kritiſche Unterſuchung der Gruppe, in Rückſicht ihrer Reſtaurationen, und in wie fern dieſe mit der ganzen Idee des Künſtlers übereinſtimmen, iſt, — ſo viel ich weiſs — noch gar nicht angeſtellt worden.

Auf der hieſigen Akademie der Künſte iſt ein Abguſs in Gips von dem Vater vorhanden, der über die Statüe ſelbſt gemacht iſt, und eine vortreffliche Zeichnung von der ganzen Gruppe in natürlicher Groſse von Herrn Rehberg, deren Studium, in Vergleichung mit dem, was ich über die Gruppe ſelbſt, und vorzüglich in dem erſten Heft der Propyläen

von Göthe gelesen habe, mir zu folgenden Bemerkungen Veranlassung gegeben hat.

Momente der Darstellung.

Es lassen sich in der Fabel des Laokoon viele Momente annehmen, von welchen Lessing und Heine verschiedene ausgehoben und nach ihrer Zweckmäfsigkeit beurtheilt haben. Der Künstler wählte den Moment, wo der Vater mit seinen beiden Söhnen von den Schlangen ergriffen und umwunden sind. Dieser Hauptmoment in Rücksicht der Bewegung der Figuren, zerfällt wieder in drei bestimmte Momente in Rücksicht der Handlung selbst; nemlich in den Moment vor dem Bisse, in den Moment des Beissens selbst, und in den Moment nach dem Bifs der Schlangen. Bei der grofsen, überlegenden Weisheit des Künstlers, welche von allen angestaunt und bewundert wird, liefse sich wohl erwarten, dafs er in den drei Figuren, woraus die Gruppe besteht, auch diese drei Momente habe darstellen wollen. Hätte er es nicht gewollt, so verriethe es einen Mangel an Ueberlegung, indem er unnöthiger Weise die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, dessen die Gruppe fähig gewesen wäre, nicht erschöpft, und in der Vollständigkeit der Darstellung eine Lücke gelassen hätte; oder es müfsten sich aus dem Gegenstande selbst Gründe entwickeln lassen, die so wichtig wären, dafs er jenen Fehler absichtlich begangen, und gleichsam zwischen zwei Uebeln das kleinste gewählt habe.

Aber was könnten dies für Gründe seyn? „Der „Ausdruck des Schmerzes nach vollbrachtem Biss „der Schlange, könnte man sagen, ist zu gräfslich, „um sich mit der Schönheit zu vertragen, welche „der Künstler als sein höchstes Gesetz betrachten „mufs.“ Allein der Grund ist unhaltbar; denn es stand ja noch immer in der Wahl des Künstlers, welchen Moment er in dem successiven Steigen des Schmerzes, oder dem Unterliegen der Kräfte wählen wollte? Wirft man einen Blick auf die Gruppe selbst, so scheint ein Nebenumstand allerdings auf die Absicht des Künstlers zu führen, dafs er wirklich jene drei Momente habe darstellen wollen, indem er zwei Schlangen gebildet hat, welches durchaus überflüfsig wäre, wenn er den Moment des eben vollbrachten Bisses nicht habe darstellen wollen. Dafs die Fabel zweier Schlangen erwähnt, würde ihn so wenig zu einer Uebertretung des — den alten Künstlern so heiligen Gesetzes der Sparsamkeit — verleitet haben, als die dort erwähnten priesterlichen Kleider zu einer Bedeckung des Nackenden.

Wir wollen indefs sehen, was die Schriftsteller, welche entweder das Kunstwerk vor Augen hatten, oder doch genaue Untersuchungen darüber anstellten, hierüber sagen.

Der erste, welcher darüber etwas bestimmtes sagt, scheint mir Aldrovandi zu seyn, welcher (Antichita di Roma, pag. 119.) sagt: dafs der eine Sohn eben sterben wolle, (mithin schon gebissen seyn mufs); der andere blofs Furcht und Mitleid zeige, (folglich

noch nicht gebiſſen iſt); den Vater aber erblickt er im höchſten Schmerz, und drückt ſeine Idee darüber nicht genau genug aus. — Er ſchöpfte ſeine Meinung übrigens aus dem bloſsen Anſchauen, und fügt keine Gründe hinzu.

Umſtändlicher, und mit einem Raiſonnement begleitet, ſpricht über den Vater, Richardſon. Er nimmt, als den Moment der Darſtellung, „den höchſten Grad des Leidens an, da er eben im Begriff „ſtehe, zu unterliegen.“

Winkelmann ſieht im Vater die „höchſte Anſtrengung körperlicher und geiſtiger Kräfte, gegen „den empfindlichſten körperlichen und geiſtigen „Schmerz — das Gift der Schlange hat ſchon das „Blut durchdrungen,“ mithin denkt er ſich den Biſs der Schlange ſchon vorüber. Ueber die Momente in der Darſtellung der Söhne finde ich ſeine Meinung nicht beſtimmt ausgedrückt.

Leſſing läſst ſich auf die genaue Beſtimmung des Moments in der Darſtellung nicht ein; er beweiſt nur, daſs der letzte und höchſte Moment eines Affects gar nicht dargeſtellt werden müſſe, indem dadurch der Einbildungskraft aller Spielraum abgeſchnitten, und das Intereſſe an dem Gegenſtande ſelbſt vermindert werde.

Der erſte, welcher eine genaue Unterſuchung über die dargeſtellten Momente angeſtellt hat, iſt der Hofrath Heyne in Göttingen. Er nimmt in ſeinem vortrefflichen Aufſatz über Laokoon an: „der Aus-

„druck in der ganzen Stellung des Vaters sey blos „aus dem augenblicklichen Gefühl des Bisses der „Schlange erklärlich, der jüngere Sohn sey schon „gebissen, der ältere noch nicht.“

Herr Hofrath Hirt pflichtet — in seinem Aufsatz über Laokoon in den Horen — dagegen mehr Richardsons Meinung bei, und nimmt an: „der Mo„ment in der Darstellung des Vaters sey der letzte „und höchste der Anstrengung aller Lebenskraft, „und der folgende Moment müsse der Tod — das „Zusammenstürzen der ganzen Maschine seyn.“ Ueber diese letzte Meinung sey mir nur vorläufig eine Bemerkung erlaubt. Den Tod überall, als die unmittelbare Folge des höchsten Grades der Anstrengung aller körperlichen Kraft anzunehmen, ist in der Natur unmöglich. Dies wäre, wenn ich mich nach Brauns System ausdrücken darf, ein sthenischer Tod, welcher, wenn auch vielleicht nicht allgemein, wie Braun behauptet, doch in diesem Falle gar nicht gedenkbar ist. Der Schmerz oder die Wirkung des Giftes, musste successive steigen; aber eben so stieg auch der Widerstand, das Widerstreben der Lebenskraft, bis sie ihr Maximum erreichte. In dem unmittelbar folgenden Moment muss sie freilich unterliegen, aber deswegen ist der Kampf noch nicht geendet; sie wehrt sich als ein geschlagner Feind, und das Leben endet in wahrer Asthenie. Ich habe diese Idee hier übrigens nicht vergeblich ausgeführt, weil sie mir in der Folge, bei der Untersuchung des Zustandes des jüngern Sohns zu statten kommen wird.

Göthe, der, ſo viel mir bekannt iſt, zuletzt über Laokoon geſchrieben hat, tritt (in ſeinem Aufſatz im erſten Heft der Propyläen) in Rückſicht des Vaters wieder auf Heynes Seite, und nimmt an: „dafs der „Ausdruck und die Stellung deſſelben nur aus dem „augenblicklichen Gefühl des Biſſes erklärlich ſind.“ In Rückſicht der Söhne behauptet er: „dafs noch „keiner gebiſſen ſey.“

Die verſchiedenen Meinungen dieſer Schriftſteller, welche zugleich unter unſere competenteſten Kunſtrichter gehören, zeigen hinlänglich, dafs man über die Momente in der Darſtellung jener Gruppe ſelbſt noch nicht einig iſt, ob dies gleich, wie der Augenſchein lehrt, einer durchaus zweckmäfsigen Beurtheilung überhaupt zum Grunde liegen mufs. Ich will es verſuchen, was ſich durch Unterſuchung des Abgufſes, der Rehbergiſchen Zeichnung, und der Vergleichung deſſen, was die angeführten Schriftſteller bemerkt haben, etwa feſtſetzen lieſse.

Bei genauer Unterſuchung der Stellung des Vaters dringt ſich Heynes und Göthes Meinung, dafs ſie „nur aus dem augenblicklichen Gefühl des Biſſes „erklärlich ſey,“ *) faſt unwiderſtehlich als wahr

*) Hirt ſtellt in dem Nachtrage zum Laokoon in den Horen zwei Gründe gegen dieſe Meinung auf.

1) „Es würde geſucht, folglich eines groſsen Künſtlers nicht würdig ſeyn, den Biſs der Schlange zum „Hauptmotiv der ſo hochpathetiſchen Lage Laokoons „zu machen.“

Laokoons hochpathetiſche Stellung entſpringt aus ſeinem groſsen Charakter und den Gefühlen des Mitleids

auf. Denn was für einen Grund kann man irgend angeben, das ſichtbare Fliehen und Drängen des Körpers nach der rechten Seite, das Zuſammenziehen der linken, und die gebogene Stellung des linken Arms zu erklären? Ich kann mir keinen denken, der genugthuend wäre. Was endlich die Sache auſſer allen Zweifel ſetzt, iſt die Entdeckung, welche Göthe bekannt macht:

„Daſs ſich nemlich in der Weiche, über der linken Hüfte, noch die ganz unverkennlichen Merkmale des abgebrochnen Kinnladens, und der eingedrückten Zahne der Schlange finden.“

Es iſt alſo gewiſs: der Künſtler ſtellte die Schlange als beiſsend dar. Eine andre Frage

über das Unglück ſeiner Kinder, und dem Schmerz über ſein eignes — aber die veranlaſſende Urſach zu dem allen bleibt immer der Biſs der Schlange, man mag nun einen Moment annehmen, welchen man will. Der Biſs einer Schlange kann im eigentlichſten Verſtande nie Motiv zu einer pathetiſchen Lage ſeyn, wohl aber Urſach, daſs jemand in eine pathetiſche Lage geräth; wenn nemlich die Motive dazu in ihm ſelbſt liegen. Der zweite Grund iſt:

„Es kann die Abſicht des Künſtlers nicht geweſen „ſeyn, weil der Zuſchauer, wenn er die Gruppe aus „ihrem ſchönſten Geſichtspunkte betrachtet, den Biſs der „Schlange gar nicht ſiehet.“

Dies ſpricht für die Weisheit des Künſtlers, deſſen Vorwurf es ja gar nicht war, den Biſs einer Schlange darzuſtellen, ſondern in der Stellung Laokoons die hochpathetiſche Lage auszudrücken, in welche er durch dieſen Biſs geräth. Er verbarg alſo dieſes Beiſsen, indem es genug iſt, dieſe Urſach jener Stellung auffinden zu können, wenn man ſie ſuchen will.

ist es nun freilich, ob er sich diesen Biss als den ersten gedacht; oder ob er annehme, dass ihrer schon mehrere vorher gegangen? Ich glaube dies letztere kühn mit Nein beantworten zu können und zu müssen. Meine Gründe sind folgende:

1) Wenn — wie nicht zu leugnen steht — ein Biss der Schlange hinreicht, den Tod zu verursachen, warum soll sie ihn wiederholen? Hat der Künstler irgend durch angezeigte Wunden zu dieser Idee Veranlassung gegeben? Keinesweges!

2) Sollte der grosse Künstler, dessen tiefe und umfassende Kenntniss des Menschen wir nicht genug bewundern und anstaunen können, sich nicht auch auf die Naturgeschichte der Schlangen gelegt, und gewusst haben, dass diese selten, fast nie mehr als einmal beissen; weil der Instinkt sie lehrt, dass nur ihr erster Biss schnell tödtend, der bald wiederholte zweite, dritte aber oft nicht einmal mehr gefährlich ist, weil es immer einer Zwischenzeit bedarf, eh' ihre ausgedrückten Giftbehälter sich wieder anfüllen.

3) Mehr noch beweist seine Stellung und der ganze körperliche Ausdruck; welcher offenbar einen Uebergang vom höchsten Grade der Anstrengung zur Abspannung, von der sich siegreich sträubenden Kraft zum Erliegen andeutet. Man versuche es, sich seine Stellung in dem vorhergehenden Momente zu denken. An die Ara gelehnt, stemmt er sich so fest mit den Fusen, dass Muskeln und Adern schwellen; mit bei-

den Händen hat er das Ungeheuer gepackt, und sucht es dadurch von sich zu entfernen, dass er die Arme nach Möglichkeit ausstreckt. Sein Auge ist auf den Kopf des Ungeheuers geheftet; aber so weit er sich auch vorwärts nach der linken Seite zu überbeugt; so hat er unglücklicher Weise die Schlange zu weit vom Kopfe abgefasst; sie erreicht seine Seite, und mit dem Gefühl des Bisses verliert er Kraft und Muth; mechanisch fliegt der Körper auf die entgegenstehende Seite — alle Anstrengung ist umsonst; deswegen biegen sich die Arme und sinken zum Körper, und mit überwältigendem Schmerz richtet er den Blick gen Himmel. So, aber auch nur so, scheint mir die ganze Stellung, und vorzüglich der eingebogne linke Arm erklärlich zu seyn. Nehmen wir hiezu

4) was ich anfangs über die Momente der Handlung überhaupt sagte; so scheint es wohl unwiderleglich zu seyn, dass der Künstler in der Darstellung des Vaters wirklich den Moment des Beissens habe vor Augen gehabt; weil er in der That wegen des wichtigen Uebergangs, dessen ich vorhin erwähnte, und bei dem der Künstler seine ganze Kunst zeigen konnte, der interessanteste von allen, mithin der passendste für die Hauptfigur war.

Es dringt sich hier noch eine Nebenuntersuchung auf, welche indess nicht unwichtig ist. Der rechte Arm der Figur ist bekanntlich neu, und von gebrannter Erde. Welcher Künstler ihn verfertigt habe, ist zweifelhaft. Gothe folgt der gewöhnlichen Sage,

welche ihn Bernini zuschreibt; aber schon Heyne hat erwiesen, dass diese Sage falsch sey, indem der Arm schon, wie er jetzt ist, auf einem Holzschnitt des Marliani von 1544 vorkommt, Bernini aber erst zwischen 1598 und 1680 lebte. Wahrscheinlicher ist die Angabe des Vasari, dass er von Fra Giov. Agnolo verfertigt sey.

Es frägt sich hier eigentlich nur: in wie fern der neue Künstler in den Geist des alten eingedrungen sey, und wie der Arm zum Ganzen passe? Die Stimmen sind hier abermals nicht ganz einig; Richardson erklärt ihn — vorzüglich in Rücksicht der Arbeit, für äusserst schlecht; der Graf Caylus behauptete dagegen: er sey so schön, so im Geist der Antike gedacht, so übereinstimmend mit der ganzen Handlung der Figur, dass, wenn man den alten Arm wirklich wieder fände, man ihn wahrscheinlich als überflüssig beiseite legen würde.

Winkelmann ahndete indess aus dem Bau der Schultermuskel, dass der alte Arm eine andre Stellung gehabt haben müsse, und vielleicht über den Kopf gebogen gewesen sey. Er zog indess die jetzige, gerade Stellung vor, weil er glaubte, dass durch den gebognen Arm die Aufmerksamkeit zu viel von der Betrachtung des Kopfes abgelenkt würde. Auch Heyne, ob er gleich gesteht, der gebogene Arm würde der ganzen Gruppe ein gedrungeneres Ansehn geben, tritt Winkelmann bei, aus Furcht, die Massen möchten sich um den Kopf zu sehr häufen.

Die erſte Unterſuchung müſste, wie mich dünkt, wohl ſeyn: welche Stellung der Arm urſprünglich hatte; und erſt nachher kann die Frage von der Zweckmäſsigkeit derſelben ſeyn. Der Anatom, welcher den Bau der Schulter der Natur nach unterſucht, wird ſich bald überzeugen, daſs die Stellung des jetzigen Arms falſch ſeyn müſſe; weil zwiſchen der Geſtalt des obern Schultermuskels, und der Richtung des Arms, wie der Abguſs ſchon zeigt, gar kein Verhältniſs ſtatt findet. Die runde, faſt ſpitzige Geſtalt deſſelben verräth, daſs der Arm müſste mehr ſteil in die Höhe, und wieder über den Kopf gebogen geweſen ſeyn. Es frägt ſich nun wirklich: ob dieſe Stellung den Vorwurf verdiene, welchen Winkelmann und Heyne ihr machen? Ich glaube nicht; denn ſoll der Grund Gewicht haben, ſo muſs man ſich die Biegung ſo ſtark denken, daſs man Gefahr läuft, in einiger Entfernung Kopf und Arm für eine Maſſe zu halten, und warum das? Der Arm kann weit ſteiler in die Höhe ſteigen, weit gebogner ſeyn, als der jetzige, und doch noch immer zwiſchen ſich und dem Kopfe einen beträchtlichen Zwiſchenraum laſſen.

Auch aus der Schönheit der Biegungen läſst ſich ein nicht unbeträchtlicher Grund für dieſe Stellung herleiten. Man ziehe aus der rechten Hand eine gerade Linie bis zum Ellenbogen, ſo läſst ſich von dieſem bis zum linken Ellenbogen durch die Schultergelenke eine gerade Linie ziehen; und nun hängt der linke Vorderarm unter eben dem Winkel herab,

da der rechte in die Höhe steigt — eine Einförmigkeit, welche sich schwerlich ein alter Künstler erlaubt hat, da sie nichts weniger als schön ist. Man lasse den rechten Arm aber steiler in die Höhe steigen und sich mehr über den Kopf biegen. Wie verändert sind die Verhältnisse! Selbst die Rundung der ganzen Gruppe würde dadurch gewinnen, welche durch die jetzige Stellung des Arms in der That ein wenig gelitten hat.

Gothe hat seinem Aufsatz eine Zeichnung hinzugefügt, die die Restaurationen so zeigt, wie sie jetzt wirklich sind. Rehberg hat auf seiner grosen Zeichnung blos die Antike treu kopirt und die Ergänzungen nach seiner Idee verbessert; gleichwohl hat er nicht gewagt, an diesem Arm etwas zu verändern. Aber sowohl auf dieser, als der Gothischen Zeichnung, sind ich den Kopf nicht weit genug auf die linke Schulter gebogen, welches die Zeichner wahrscheinlich des geraden rechten Arms wegen nicht thaten, weil sonst ein Kontrast sichtbar geworden wäre.

Ich komme jetzt auf den Moment der Darstellung im

jüngsten Sohne.

So oft ich ihn in Abgüssen, auf der Rehbergischen Zeichnung, oder auch nur auf dem, den Propyläen beigefügten Kupfer betrachtet habe, schien mir seine ganze Mimik einen überwältigenden Schmerz, ein Unterliegen der Kräfte, ein Grenzen an Ohnmacht auszudrücken. Das Charakte-

riſtiſche dieſes Ausdrucks liegt vorzüglich im Geſicht, in dem matten Zurückbiegen des Kopfes, dem krampfigen Ausſtrecken des rechten Arms, und der kraftloſen Bewegung des linken; auch die gänzliche Unthätigkeit der Beine iſt in dieſer Rückſicht bedeutungsvoll.

So viel ich weiſs, ſind die Erklärer vom Aldrovandi an, auch über dieſen Moment einig; nur Gothe weicht ganz davon ab. „Der zweite Sohn, ſagt er, „iſt öfters umwunden, beſonders iſt ihm die Bruſt „zuſammengeſchnürt, durch die Bewegung „des rechten Armes ſucht er ſich Luft zu machen, „mit dem linken drangt er ſanft den Kopf der „Schlange zurück, um ſie abzuhalten, daſs ſie nicht „noch einen Ring um die Bruſt zieht; ſie iſt im „Begriff unter der Hand wegzuſchlüpfen, keines„wegs aber beiſst ſie.“

Ich finde in dieſer Beſchreibung viele Unrichtigkeiten. Als den Grund des Ausſtreckens des rechten Arms giebt er das Zuſammenſchnüren der Bruſt, und das daraus entſpringende Beſtreben, ſich Luft zu ſchaffen, an. Er ſcheint dabei angenommen zu haben: die Schlange habe wirklich ſchon einen Ring um die Bruſt gebildet; weswegen er auch weiterhin ſagt: der Knabe ſuche zu verhindern, daſs ſie nicht noch einen Ring um die Bruſt vollende. Allein dies iſt unrichtig. Sie hat bloſs ſeine beiden Kniee an das Knie des Vaters gezogen, und den linken Arm umwunden. Der ganze Leib, die Bruſt und der rechte Arm ſind

völlig frei. Der Schlangenring um letztern gehört einem Reſtaurateur, und iſt mit der Bewegung der Schlange wohl nicht in Zuſammenhang zu bringen. Nun fällt aber offenbar der ganze Grund weg, den Göthe zur Ausſtreckung des Armes annimmt, ſo wie man für das ohnmächtige Zurückbiegen des Kopfes, das Oeffnen des Mundes, und den ganzen Ausdruck des Geſichts keinen Grund finden kann. Schrecken, Furcht und Angſt drücken ſich ſo nicht aus; ein Zuſammenſchnüren, ein Klemmen von äuſsern Urſachen findet nicht ſtatt, und es bleibt kein anderer Grund übrig, welchen man anführen könnte, als ein im Körper ſelbſt tobender überwältigender Schmerz.

Man betrachte endlich die Schlange ſelbſt. Was will ſie mit ihrem gegen die Bruſt gerichteten Kopfe? Einen Ring um die Bruſt kann ſie nicht bilden. Man verfolge ihr ganzes Gewinde. Mit dem äuſerſten Ende des Schwanzes hat ſie das linke Bein des älteſten Knaben umſchlungen, windet ſich dann um das linke Bein des Vaters, zieht darauf mit groſser Kraft die Kniee des jüngern Sohns an das rechte Knie des Vaters, umwindet nun den linken Arm des Knaben, und hat gerade, da ſie mit dem Kopf gegen ſeine Bruſt kommt, ihre ganze Länge verbraucht. Sie muſs alſo in ihrer ganzen Bewegung ſtill ſtehen; denn wollte ſie noch einen Ring um die Bruſt bilden, ſo müſste ſie überall fortrücken, und mithin ihren erſten Raub, den ältern Knaben fahren laſſen, welches nicht anzunehmen iſt. Sie muſs alſo in der Bewegung ſtill ſtehen, oder zwecklos ihr gan-

xes Gewinde aufgeben, um ein neues anzufangen, welches um so weniger denkbar ist, da sie sich mit ihrem todtenden Zahn gerade der Brust des Unglücklichen gegen über befindet.

Da sie nun in dem Moment der Darstellung nicht beisst, muss sie entweder schon gebissen haben, oder erst beissen wollen. Nehmen wir den letztern Fall an; wie ist dann die Stellung des Knaben erklärlich? Warum streckt er den rechten Arm krampfig in die Höhe und wendet das Gesicht weg? Er müsste im Gegentheil das Auge auf den Kopf des Ungeheuers geheftet haben, und es mit beiden Händen abzuhalten suchen. Denn dass er sie nur sanft zurückzuhalten strebe, um sie *nicht zu reizen*, setzte eine Ueberlegung voraus, welche in dem Augenblick unmöglich ist. Die Stellung der linken Hand endlich, ist ein unumstosslicher Beweis, dass die *Schlange schon gebissen hat*. Denn wie kommt sie sonst in der Lage des *Herabdrückens* auf den Kopf der Schlange? Diese schlüpfte unvermerkt unter dem rechten Arm weg, und bis, *da sie nicht weiter konnte*, in die Brust. Mit dem Bis ergreift den Knaben ein überwältigender Schmerz; er streckt krampfig den rechten Arm in die Höhe, und biegt halb ohnmächtig den Kopf zurück; nur die linke Hand sucht — *von dem Schmerz der Wunde instinktartig geleitet* — den Kopf der Schlange, obgleich kraftlos, herab zu drücken, und diese weicht, da der Bis geschehn ist, dem ohnmächtigen Druck, und durch die damit verbundene Bewegung verbirgt uns der Künstler die hässliche Wunde.

Der rechte Arm dieſes Knaben iſt gleichfalls neu. Auf dem Göthiſchen Kupfer erſcheint er viel zu gerade, und muſs mehr nach dem Vater zu gebogen werden. Rehberg hat ihn ſo gezeichnet, aber dabei die Hand umgewandt, welches mir mit der krampfigen Bewegung des Ausſtreckens zu ſtreiten ſcheint.

Ueber den Moment der Darſtellung des älteſten Sohns, findet kein Streit ſtatt. Er iſt noch nicht gebiſſen; und der Künſtler hat alſo die drei Momente der Handlung wirklich dargeſtellt, und den Ausdruck erſchöpft, deſſen die Gruppe fähig war. — Die rechte Hand iſt gleichfalls neu, erſcheint aber auf den Göthiſchen Kupfer ſo falſch als möglich ergänzt. Rehberg hat ſie beſſer gezeichnet; nur muſs ſie ſich noch mehr gegen den Vater öffnen.

Mehr über die Gruppe ſelbſt und ihren hohen Kunſtwerth zu ſagen, wäre überflüſsig. Ich begnüge mich nur noch, Winkelmanns Worte anzuführen: „Der Weiſe findet darin zu forſchen, und der Künſtler unaufhörlich zu lernen, und beide können überzeugt werden, daſs mehr in derſelben verborgen „liegt, als was das Auge entdecket, und daſs der „Verſtand des Meiſters viel höher noch als ſein „Werk geweſen.“

R —

Bemer-

Bemerkungen

über einige

auf der diesjährigen Kunstausstellung

befindliche

Gemählde und Kunstwerke.

(Fortsetzung.)

Ich mufs bei diefem fünften Gemählde noch einmal eines Urtheils des Herrn v. Ramdohr erwähnen. Er findet den Moment nicht glücklich gewählt, und fagt vom Raphael: er hat den Augenblick gewählt, in dem Adam fagt: das ift ja Fleifch von meinem Fleifche! — Das Urtheil ift unbegreiflich, wenn man annimmt, dafs Herr v. Ramdohr das Gemählde angefehn habe, da er es niederfchrieb, und fo ungereimt, als wenn er von Michel Angelos Schöpfung Adams — auf welchem Gemählde bekanntlich der Schöpfer mit der Spitze des Fingers einen Finger Adams, der übrigens in einer blofs angenommenen Stellung gezeichnet ift, berührt, um ihn zu beleben — fagt: der Künftler habe dabei die Abficht gehabt, die Worte der Bibel: er blies ihm einen lebendigen Odem ein — zu verfinnlichen; und glaubt, man könne das Gemählde gar nicht verftehen, wenn man jene Worte nicht immer im Gedanken habe.

Noch eine Bemerkung sei mir über die beiden letzten Gemählde erlaubt. Es ist auffallend, dafs das Antlitz des Schöpfers bei der Schöpfung der Thiere mit einer strahlenden Glorie umgeben ist, die ihm bei der Schöpfung des Menschen, und allen folgenden Erscheinungen mangelt. Ohngefähr kann dies bei Raphael nicht seyn, vorzüglich nicht in diesen Momenten der Schöpfung, bei welchen er den Wettstreit mit seinem grofsen Zeitgenossen Michel Angelo begann, und sie der Kritik aller Freunde desselben bloßstellte.

Der Glorie selbst bediente man sich zum Unterscheidungszeichen für die Gottheit, die Engel und Heiligen auf Gemählden. Ob sie gleich schon in eben dem Sinne den alten Künstlern bekannt war, glaub ich nicht, dafs die christlichen Mahler sie nachgeahmt haben würden, wäre sie nicht durch das strahlende Angesicht Mosis biblisch geworden. Raphael mufste indefs mit dieser Glorie einen ganz andern Sinn verbinden, denn als Unterscheidungszeichen wäre sie gänzlich unnütz.

Klopstock erzählt im ersten Gesange des Messias vom Gabriel, dem Schutzengel des Messias:

— — — — „der Seraph erhub sich
„Stand und erstaunt' und betet' und unaussprechliche
Freuden

„zitterten durch sein Herz, und Licht und blendendes Glanzen
„ging von ihm aus. Die Erde zerfloss in himmlischen Schimmer
„unter ihm hin.“ — — — —

und im zweiten Gesange, wo ein Engel eine frohe Botschaft hort:

„Kaum vernahm es der Seraph so strahlt er vor wallender Freude.

und im fünften Gesange, wo ein Seraph den leidenden Messias erblickt — So bald er ihn sahe:

„Stand er, den Blick auf die Erde geheftet, des himmlischen Glanzes
„seiner Schönheit beraubt — nicht mehr der unsterbliche Seraph —
„gleich dem Menschen von Erde gemacht. Der Gottversöhner
„richtete Blicke voll Hoheit auf ihn, und lächelte Gnade.
„Mit dem Anblick ward dem Seraph der Schimmer des Himmels

„und der unsterblichen Schöne von neuen. Er hub
im Triumfe
„sich auf goldenen Wolken empor! —

Klopstock denkt sich die Engel diesem zufolge so lange sie auf der Erde sind, ohne ihren himmlischen Glanz, ohne Glorie und Strahlen; traurige Gedanken und Vorstellungen rauben ihnen alle Schimmer; aber mit der Freude glimmen sie wieder auf, und ein plötzliches Entzücken macht sie in ihrer ganzen Glorie aufstrahlen. Eine ähnliche Idee scheint mir auch Raphael mit seiner Glorie des Schöpfers verbunden zu haben. Das grose Werk ist vollendet, er steht auf der neuen in ihrer Herrlichkeit lachenden Erde, und um ihn keimt das Leben hervor. Sein Herz wallt in einer freudigen Empfindung auf, und sein Angesicht strahlt in der Glorie seiner Herrlichkeit. Allein in demselben Augenblick richtet er seine Gedanken auf den Menschen, den er noch — ein Bild seines Wesens — zu schaffen im Begriff ist; und — verschwunden ist die Glorie! —

Raphaels sechstes Gemählde ist der Sündenfall des ersten Menschenpaars, welches sich indes nicht mit unter diesen Copien befindet. Eva steht auf demselben aufgerichtet vor Adam, und, so schön er auch die Gestalt derselben gezeichnet hat, so sind doch von dem auf dem vorigen Gemählde so schön versinnlichten jungfräulichen Gefühle alle Spuren

verſchwunden. Die Schlange hat ſich um den Baum in die Höhe gewunden; aber ſtatt des Schlangenkopfes hat Raphael ihr — wahrſcheinlich um in ihr die Begierde zu verſinnlichen — einen nicht unangenehmen weiblichen Kopf gegeben.

Die Folge dieſes Fehltritts, die Vertreibung aus dem Paradieſe, iſt der Gegenſtand des ſiebenten Gemähldes, welches ſich wieder unter den aufgeſtellten Copien befindet.

Aus der ſtrahlenden Pforte des Paradieſes treibt ein ſtarker Engel, mit einem Schwerdt in der Hand, die Sünder in die niedrige mühevolle Welt hinaus. Der Engel iſt eine ſchöne Figur; er legt die Hand auf des zaudernden Adams Schulter, um ſeinen Gang zu beſchleunigen, auf dem Rücken hat er zwei groſse Flügel.

Es iſt bekannt, daſs die Kunſtrichter über die Flügel der Engel im Streit ſind, daſs einige ſie, um den Begriff der Leichtigkeit und der freien Bewegung der Engel zu verſinnlichen, für nothwendig halten; andere ſie als eine zu grobe Verſinnlichung, und mit dem Begriff des Geiſtes, welchen wir mit dem Engel verbinden, ſtreitend, verwerfen. Raphael ſcheint über dieſen Gegenſtand nichts Beſtimmtes angenommen zu haben, denn er zeichnet ſeine Engel bald mit bald ohne Flügel.

Mir ſcheinen diejenigen welche die Flügel verwerfen nicht genug über die Verſinnlichung geiſtiger Begriffe durch die bildenden Künſte nachgedacht zu haben. In der jüdiſchen und chriſtlichen Mythologie, und in den beſten Dichtern, die aus ihnen geſchöpft haben, Milton und Klopſtock, ſind die Engel mit Flügeln verſehen; und mehr noch als dem Dichter ſind dieſe Flügel dem bildenden Künſtler nöthig. Wenn wir den Engel als einen Geiſt in einen menſchlichen Körper kleiden, iſt die Idee des Geiſtes ſchon verſinnlicht; und wir mögen uns dieſen Körper nun noch ſo fein und ätheriſch denken, ſo werden wir in der Zeichnung die Idee des Fallens damit verbinden, wenn wir ihn in freier Luft erblicken, ohne das etwas ihn hält oder trägt. Gewöhnlich haben die beſten Künſtler ihre ungeflügelten Engel auf Wolken geſetzt, und die Phantaſie hat denn doch etwas, daſs ſie ſich als tragend vorſtellen kann. Mangeln aber auſser den Flügeln auch die Wolken, hat mithin die Phantaſie nichts, was ihr als Verſinnlichung den Begriff des Schwebens darſtellt; ſo iſt die Idee des Herabfallens unvermeidlich. Ein Beiſpiel dieſer Art giebt uns Raphael ſelbſt. Er läſst auf einem Gemählde die Gottheit dem Abraham erſcheinen. Ein groſser alter Mann wird von drei kleinen Engeln in mühſamer Stellung getragen; die Engel aber haben keine Flügel und ruhen auf keiner Wolke, der Begriff des Schwebens iſt alſo gar nicht verſinnlicht, und die Idee des ſchnellen Herabfallens nothwendig.

Man kann sich hier nicht auf die Beispiele der Alten berufen, welche ihre Götter und Göttinnen ohne Flügel bildeten. Man muss dem Dichter vom Künstler unterscheiden. Homer konnte seine Götter ohne Gefahr durch die Luft schreiten oder schweben lassen, ohne ihnen Flügel oder Wolken mitzugeben; aber der bildende Künstler lässt sie immer auf etwas stehend oder ruhend erscheinen. Wollten sie den Begriff des Schwebens darstellen, so geschah's gewiss durch ein sehr sinnliches Bild. Merkur hat seine Füsse mit Flügeln umgürtet, Fama schwebt auf gewaltig grossen Flügeln, Juno und Venus fahren in Wagen von Pfauen oder Tauben gezogen, und die schnelle Iris gleitet an dem farbigen Bogen herab.

Einzelne Ausnahmen, z. B. der Mars, welcher in freier Luft auf einem Basrelief zur Rhea herabsteigt, sind nicht griechischen Ursprungs, und heben überall, weil sie einzelne Ausnahmen sind, die Regel nicht auf.

Auf Raphaels Darstellung des Schöpfers ohne Flügel, darf man sich gleichfalls nicht berufen. Er suchte durch das freie Schweben desselben den Begriff der selbstständigen unendlichen Kraft zu versinnlichen, die keines Mittels bedarf. Die Flügel würden ihn zum Geschöpf herabgewürdigt haben. Auch verdient die Kunst Bewunderung, mit welcher er die Idee des Fallens von diesen Darstellun-

gen zu entfernen weiſs. Auf dem erſten Gemählde, wo der Schöpfer unmittelbar mit dicken Wolken und Blitzen umgeben iſt, kann die Idee gar nicht ſtatt finden; auf dem zweiten hält er in einer Hand die Sonne, in der andern den Mond, zu ſeinen Füſsen liegt die Erde. Wir können uns ihn nicht anders als fallend denken, als wenn Sonne, Mond und Erde zugleich fielen, — ein Gedanke, welchen die Phantaſie kaum faſſen kann, und der hier um ſo weniger zu befürchten iſt, da wir von der Erde nur einen Theil gewahr werden. Am nächſten kommt er der Gefahr auf dem dritten Gemählde. Allein die unnachahmliche Leichtigkeit in der Stellung, das ruhig ſchwebende Gewand, und der die Erde faſt berührende Finger, laſſen die Idee nicht aufkommen.

Vor dem geflügelten Engel, der zu dieſer Abweichung Veranlaſſung gab, gehen die erſten Emigranten, Adam und Eva her. Die Charaktere, welche ihnen Raphael gegeben hat, bilden einen ſonderbaren Kontraſt. Mit zaudernden Schritten, fortgeſtoſſen von dem Engel, geht Adam, und bedeckt, von Schmerz und Kummer gebeugt, mit beiden Händen das Geſicht. Mit leichten Schritten geht Eva voran. Ihr gen Himmel gerichtetes thränendes Auge verräth zwar Schmerz, aber das Hauptgefühl, was ihre ganze Stellung ausdrückt; iſt körperliche Schaam. Sollte indeſs Raphael hier richtig charakteriſirt haben? Wie kann in dieſem Au-

genblick Evens ſtärkſtes Gefühl körperliche Schaam ſeyn? Wie kann ſie, — die ſo eben aus dem ſchönen Paradieſe verſtoſſen wird, — getröſteter erſcheinen, als Adam? Unſtreitig ſchildert Milton in ſeiner Eva das Weib wahrer, wenn er ſie in dem Augenblick des Verluſtes laut aufjammern läſst; dagegen Adam ſein Schickſal mit mehr Faſſung erträgt.

Noch muſs ich auf eine Sonderbarkeit dieſes Gemähldes aufmerkſam machen. Ein ſo blendendes Licht auch aus der Pforte des Paradieſes ſtröhmt; ſo ſind die Figuren doch von einer andern Seite beleuchtet, und wenden dieſem Lichte den Schatten zu. Eine optiſche Erklärung dieſer Erſcheinung iſt unmöglich, und die dadurch hervorgebrachte Wirkung zu gering, um eine Nachahmung dieſer faſt zu weit getriebenen Freiheit, anzuempfehlen.

Unter den folgenden Gemählden ſind gleichfalls einige, welche Stoff zu den reichhaltigſten Betrachtungen liefern; allein meine Leſer werden aus dieſen erſten Stücken ſchon den Geiſt kennen gelernt haben, der dies Werk Raphaels beſeelt, und ihn als einen der gröſsten Künſtler der Welt charakteriſirt. Bekannt iſt es übrigens, daſs er zu all dieſen Gemählden nur die Zeichnungen entwarf, und ſie von ſeinen Schülern ausführen lieſs.

Noch ſind von Hr. Hofmann nach ihm drei Copien hier; nemlich die Schule von Athen; der Parnas und Pauli Befreiung; dieſe Gemählde ſind indeſs ſchon zu bekannt, als daſs ich hier eine Beſchreibung davon liefern ſollte; ich breche alſo ab, um in dem folgenden Hefte einige Originale aufzuſtellen.

R —

Criminelle Verbrechen.

Criminal-Prozeſſe, oder mit Genauigkeit aus Criminalacten gezogene Erzählungen, haben für jeden dem der Menſch werth iſt, ein groſses Intreſſe. Wir lernen dabei den Menſchen in ſo mancher Geſtalt und in ſo verſchiedenen Modificationen ſeiner Kräfte kennen, daſs ſich die merkwürdigſten Reſultate daraus herleiten laſſen. Nicht ſelten geben ſie auch über den beſchriebenen Charakter eines Volks, eines Landes oder einer Stadt die deutlichſten Aufſchlüſſe, oder laſſen auf Mängel in den Geſetzen ſchlieſsen, oder geben ſonſt zu intreſſanten Bemerkungen Anlaſs. Aus allen dieſen Gründen werd' ich meinen Leſern die merkwürdigſten Criminalfälle, welche bei den Berlinſchen Gerichten verhandelt werden, mit actenmäſsiger Genauigkeit vorlegen.

Den Anfang werd ich mit einem Falle machen, deſſen Erzählung ſo anziehend als traurig

ist; und der aus zwei Selbstmorden, oder eigentlich einem

Morde und einem Selbstmorde aus reiner Ehrliebe

besteht.

Seit geraumer Zeit lebte auf der B — strasse, im L — Hause in Berlin, ein Gipsgiesser, mit seiner Gattin und sechs Kindern, von welchen der älteste Sohn 22 Jahre alt war. Der Mann ging selten aus; sondern arbeitete oft bis spät in die Nacht an seinen Figuren, wobei ihm seine Gattin mit Vergolden und andern Beschäftigungen zu Hülfe kam. Er hatte daher nach der gewöhnlichen Redensart sein gutes Auskommen, und erzog seine Kinder ordentlich, indem er sie zum Fleiss und zur Thätigkeit anhielt. Jeder, der diese Familie kannte, giebt ihr das Zeugniss, dass sie rechtliche, stille und christliche Leute waren, vergnügt und mit jedem in Frieden lebten. Der Mann war einige 40, die Frau einige 30 Jahre alt. Der älteste Sohn arbeitete am Tage ausser dem Hause, schlief aber die Nacht bei seinen Eltern, und die älteste Tochter war als Dienstmädchen zu einer Herrschaft gezogen. Diese Tochter wars, die das Unglück der bis dahin friedlichen Familie machte — sie hatte den Verdacht eines Diebstahls auf sich geladen, und ward auf Verlangen der Herrschaft gefänglich eingezogen. Dies geschah Montags den 23sten Julii 1798.

Für

Für die Eltern war dieſe Nachricht ein Donnerſchlag, der ſie in einen unbegrenzten Kummer ſtürzte. Sie waren beide der Ohnmacht nahe, und betheuerten unaufhörlich: „Sie würden nie wieder einem „Menſchen ins Geſicht ſehen können, da ihre Toch„ter eines ſolchen Verbrechens wegen arretirt ſey!“ Ihre Arbeit blieb von dem Augenblick an unberührt liegen; ſie konnten weder eſſen noch trinken; und ſo durchjammerten ſie drei Tage und drei Nächte. Umſonſt ſuchten die übrigen Kinder ſie zu tröſten; „wir dürfen niemand mehr unter die Augen treten,“ war die beſtändige Antwort.

So troſtlos ſie indeſs am Donnerſtag Abend zu Bette gingen, ſo beruhigt und getröſtet ſtanden ſie am Freitage, den 27ſten d. M. wieder auf. So ſehr die Kinder darüber erfreut waren, ſo bemerkten ſie doch eine Veränderung an ihnen, welche auffiel. Sie waren ungemein weich und zärtlich gegen einander, drückten ſich die Hände, und hatten viel heimlich mit einander zu ſprechen. Ihre Geſchäfte wurden nicht wieder vorgenommen, und was den Kindern am mehrſten auffiel, war, daſs ſie ſie oft von der Arbeit weg hinausſchickten, um für ſich und ungeſtört zu ſeyn. Zu Mittage ward zum erſtenmal wieder etwas geſpeiſt, und ſie ſchienen ihren Kummer zu vergeſſen. Je näher der Abend kam, je zärtlicher wurden ſie gegen einander; der Mann drückte oft ſeine Gattin mit naſſen Augen an die Bruſt, und küſste ſie; auch ſprachen ſie ſehr viel heimlich mit einander. Beim Abendeſſen war die ganze Fami-

milie — die unglückliche Tochter ausgenommen — bei einander; sie speisten heiter und ruhig, und mit keiner Sylbe ward ihres Unglücks gedacht.

Um zehn Uhr wurden die Kinder ermahnt zu Bette zu gehen; sie gehorchten, und begaben sich in eine Kammer, welche neben dem Zimmer der Eltern lag. Es war noch zu früh zum Einschlafen, und sie hörten noch wohl eine Stunde, wie die Eltern sich freundlich unterhielten, und noch sehr viel mit einander sprachen; allein es geschah so leise, dass sie nichts verstanden.

Diese Unglücklichen schritten jetzt zu der Ausführung einer That, die unstreitig schon die Nacht vorher beschlossen war, wie ihr ganz verändertes Benehmen am Freitage beweist. Sie hatten nemlich beschlossen, lieber ihr Leben als ihre Ehre zu verlieren; denn unauslöschlich hielten sie die Schande, eine Tochter erzogen zu haben, die eines Diebstahls fähig sey. Aber selbst im Tode wollten sie noch anständig neben einander liegen. Der Mann sollte, so waren sie einig geworden, mit einem Rasirmesser erst der Frau, dann sich selbst den Hals abschneiden. Sie legten sich zu dem Ende ins Bette, wie sie gewöhnlich zu liegen pflegten, doch angekleidet; nur der Mann hatte — wahrscheinlich um sich freier bewegen zu können — den Rock abgeworfen und seine Weste aufgeknöpft. Da er gewöhnlich, wenn er zu Bette ging, eine Schlafmütze aufsetzte, so versäumte er es auch heute nicht. Ruhig bot jetzt die Frau dem scharfen Messer ihren Hals dar; doch mufste seine

Hand bei der That gezuckt haben. Die Blutgefäfse auf der linken Seite waren fämmtlich durchfchnitten, die Luft- und Speiferöhre nur verletzt, und auf der rechten Seite nur die Haut getrennt. Sie lag indefs ruhig und verblutete fich, wie die Stellung, in der man fie fand, bewies. Die neben fich ausgeftreckten unblutigen Arme und Hände zeigten, dafs felbft der Schmerz des Schneidens fie nicht vermocht hatte, nach der Wunde zu greifen.

Jetzt führte der Mann das Meffer gegen fich felbft. Der Schnitt ward mit einer folchen Gewalt vollführt, dafs nicht allein alle Gefäfse des Halfes getrennt, fondern das Meffer auch bis in die Wirbelbeine des Nackens durchgedrungen war. Er fand indefs den Tod nicht fo fanft als feine Gattinn, und ftürzte in einer convulfivifchen Bewegung aus dem Bette. Dies war kurz nach 11 Uhr.

Das durch den Fall entftehende Geräufch machte die noch nicht fchlafenden Kinder aufmerkfam, und fie vernahmen ein fonderbares Röcheln. Der Vater gurgelt fich noch, fagte ein vierzehnjähriger Sohn — mufs Halsfchmerzen haben — aber das Rocheln ward fürchterlich ftark. Von Angft ergriffen, fprangen fie aus den Betten und öffneten die Thür. — Da fahen fie ihren Vater im Blute fchwimmen, wie er zwar noch einige Spuren des Lebens zeigte, aber bald feinen Geift aufgab.

Auf das jammernde Gefchrei der Kinder ftürzten nun die Nachbarn herbei. — An Hülfe war nicht zu

denken, man konnte das unglückliche Paar nur beklagen, und für die Erhaltung der Kinder sorgen.

* * *

Diese Geschichte giebt zu den mannigfaltigsten Betrachtungen Stoff. Dass die That aus keinem andern Grunde, als dem angeführten, geschehen sey, beweisen die Acten unwiderleglich. Wer erwartete unter Leuten dieses Standes diese strengen Begriffe von Ehre und Schande? oder — da doch einmal nach den herrschenden Begriffen, die Eltern die Schande ihrer Kinder theilen, warum nehmen unsere Gesetze auf diesen wichtigen Umstand nicht Rücksicht? Man denke sich einen Augenblick an die Stelle des unglücklichen Vaters oder der Mutter des arretirten Mädchens. Man wird sie endlich wieder frei geben, aber sie hat auf immer ihren guten Ruf verloren, und fällt den Eltern zur Last. Diese haben noch vier — fünf unversorgte Kinder, die — obwohl entfernt — doch immer etwas den Ruf der Schwester theilen, und wohin sie ihren Fuss setzen, mit einem Vorurtheil zu kämpfen haben. Welche Aussichten in die Zukunft mussten sich einem Vater zeigen, der — bei den strengsten Begriffen von Ehre und Schande, mit Rastlosigkeit für das Glück seiner Familie arbeitete? — O Gesetzgeber und Richter! Wenn euch die Würde des Menschen theuer ist, so schont seine zartesten Gefühle — Ehre und Scham!

Was heifst Obfervanz?

und

wann mufs man anfangen grobe Vorurtheile auszurotten?

Nachstehendes wahre Ereignifs wird wider alle Erwartung zeigen, dafs diese Frage am Ende des aufgeklärten achtzehnten Jahrhunderts noch nicht bestimmt hat beantwortet werden können.

Der Musikus — ein durch sein Harfenspiel und seine musikalischen Talente überhaupt, dem Publikum vortheilhaft bekannter Mann, verfiel im Sommer vorigen Jahres in eine völlige Geistesabwesenheit, welche zuletzt in eine Art von Wuth ausartete, die weder durch das Zureden seiner noch lebenden Eltern, noch durch die Bitten seiner Gattin, noch durch das Liebkosen seiner vier unmündigen Kinder besänftigt werden konnte. — Seine Krankheit wuchs täglich, wie sein Verstand schwächer und seine Einbildungskraft ausschweifender wurde; und man ward endlich gezwungen, ihn der öffentlichen Sicherheit wegen in ein Heilungsinstitut zu bringen. Hier wurde er durch den Gebrauch zweckmäfsiger Mittel so weit wieder hergestellt, dafs bei einer stil-

len tiefen Melancholie, in welche er verfiel, nichts mehr von den wüthenden Anfallen ſeiner Krankheit zu fürchten war, und er abwechſelnd, bald im Krankenhauſe, bald bei ſeiner Familie wohnte. Er fing auch wieder an, wie vorher, Privatconzerte zu beſuchen; obgleich der Beobachter den Ausdruck des Ernſtes und der Melancholie auf ſeinem Geſicht nicht verkannte, welche vielleicht jetzt von der Vorſtellung ſeiner Zukunft herrührten; denn dieſe war ihm keineswegs günſtig. Seine ehemaligen Schüler und Schülerinnen hatten ſich während ſeiner Krankheit andere Lehrer genommen, und er konnte in ſeiner jetzigen Lage auf neue nicht rechnen.

In dieſer Lage ward er eines Abends von ſeiner Frau aus dem Krankenhauſe abgeholt, um in einem Conzert zu ſpielen, welches er bereitwillig verſprach. Beide gingen jetzt zu dem Conzertſaale; aber bald darauf verſchwand er. — Mit Angſt und banger Ahndung ſuchte ihn ſeine Frau und ſeine Familie; der Unglückliche wurde erſt einige Tage nachher auf offnem Felde hinter einem Gartenzaune gefunden. Er lag mit dem Kopfe auf ſeinem ausgezogenen Ueberrock, hatte einen Schnitt im Halſe, und ſchwamm im Blute. Er hätte vielleicht gerettet werden können, hätte man ihn früher entdeckt, weil die Wunde bei der Beſichtigung nicht geradezu tödtlich befunden wurde, und er alſo nur an Verblutung geſtorben war.

Dieſer Unglücksfall wurde ſogleich der Obrigkeit gemeldet, und nach vorgenommener Beſichtigung,

der Körper der Familie zur freyen Beerdigung überlaſſen. Die Wittwe wünſchte, wie die ganze Familie, nichts mehr, als den Unglücklichen auf eine anſtändige Art begraben zu dürfen, und erhielt auch auf ihr Anſuchen bei der Obrigkeit die ſchriftliche Erlaubniſs, den groſsen Leichenwagen *) nehmen zu können, und die mündliche Verſicherung, daſs ſie die Leiche begraben könne, wo und wie ſie wolle. Die Familie meldete ſich alſo bei dem Küſter der — Kirche, welcher ſogleich dem Todtengräber einen Schein einhändigen lieſs, dem Unglücklichen, dem Wunſche ſeiner Angehörigen gemäſs, ein Grab an der Seite ſeiner Schweſter zu bereiten. **)

So weit gieng alles gut; aber jetzt fand der Todtengräber Bedenken. Er meldete ſich deshalb bei dem Oberkirchenvorſteher, und erhielt den Beſcheid: „Die Familie möchte die Erlaubniſs des Predigers „einholen.“ Dies geſchah. Der Prediger, ein aufgeklärter, vorurtheilfreier Mann, war willig und bereit zu allem; er bezeigte ſeine Theilnahme der Fa-

*) Es giebt in — dreierlei Leichenwagen, einen groſsen à 4 Rthlr., einen mittlern à 2 Rthlr. und einen kleinern à 18 Gr. Nach dieſen Wagen richten ſich die übrigen Kirchengebühren, daſs wer den groſsen Wagen nimmt, eine ganze Leiche, wer den mittlern nimmt, eine halbe u. ſ. w. bezahlt.

**) Um den Raum auf Kirchhöfen zu erſparen, iſt mit Genehmigung der Obrigkeit die Anſtalt getroffen, daſs die Leichen reihenweiſe begraben werden; doch hat jede Familie die Freiheit, für den Preis von 12 Gr. bis 1 Rthlr. ihre Leichen auch auſser der Reihe begraben laſſen zu können.

milie, und versicherte, dafs er gegen den Begräbnifsort nicht das geringste einzuwenden habe.

Am folgenden Tage aber kam der Oberkirchenvorsteher, in Begleitung seines Kollegen von einer andern benachbarten Kirche zum Prediger. Dieser Kollege führte das Wort, und es begann folgendes Gespräch:

Oberkirchenvorst. Sie haben die Erlaubnifs gegeben, dafs der Musikus — mitten auf dem Kirchhofe begraben werden könne?

Prediger. Ich habe nicht das geringste Bedenken dabei gefunden.

Oberkirchenvorst. Wollen Sie auch für die Folgen stehen, und die Verantwortung über sich nehmen?

Prediger. Ja, das will ich. —

Oberkirchenvorst. Aber der Musikus war ein Selbstmörder!

Prediger. Das weifs ich. Ich weifs aber auch, dafs man den Unterschied zwischen Selbstmördern nicht vergessen mufs. Der, welcher als ein Betrüger und Verbrecher Hand an sich legt, um sich den Gesetzen zu entziehen, kann nicht mit dem in eine Klasse gesetzt werden, der als ein unglücklicher, schwermüthiger Kranker fällt. — Und was heifst Toleranz, wenn wir sie nicht auch hier anwenden wollen?

Oberkirchenvorst. O die schöne Toleranz! — die schätze ich, die ehre ich — — aber hier läfst sie sich nicht anwenden. —

Prediger. Warum denn nicht hier? Erſtreckt ſie ſich blofs bis zum Grabe unſerer Mitmenſchen? Ich kenne ja kein Geſetz, welches befölile, den unglücklich gefallnen Schwermüthigen an der Mauer des Kirchhofs zu verſcharren. —

Oberkirchenvorſt. Wir brauchen auch kein Geſetz — hier iſt Obſervanz — Obſervanz! —

Prediger. Obſervanz, die auf einem groben Vorurtheile beruht, das wir ausrotten müſſen; und gerade mit dieſem Falle müſſen wir anfangen —

Oberkirchenvorſt. Aber die Gemeine wird Unzufriedenheit beweiſen; es wird ein Zulauf von Neugierigen entſtehen.

Hier fiel ihm ſein Gefährte in die Rede und verſicherte: ein Mitglied der Gemeine habe die Worte geſagt: „Wenn der Muſikus mitten auf dem Kirch„hofe begraben würde; ſo könne man hinfort nicht „mehr mit Erbauung ſingen:

„Dem Leib' ein Räumlein gönn'
„bei frommer Chriſten Grab,
„Auf daſs er ſeine Ruh'
„an ihrer Seite hab'.

„Meine Herren! erwiederte darauf der Prediger, wenn dem ſo iſt, und ſie Unzufriedenheit der Gemeine, Zulauf der Neugierigen und Mangel künftiger Erbauung befürchten; ſo laſſen ſie uns das Gutachten des Inſpectors einholen.“ Dies ward angenommen, und die Unterredung geendigt.

Der Inſpector, ein eben ſo aufgeklärter Mann, gab den zweckmäſsigen Rath: „die Familie möchte

„der Obrigkeit die Entſcheidung übertragen;“ aber damit war jener wortführende Oberkirchenvorſteher nicht zufrieden; er begab ſich in Perſon nach dem Trauerhauſe, und ſtellte der erſchrockenen Familie vor: „Es ſey möglich, daſs die Fenſter vom zuſtrö„menden Volke eingeworfen, und der Leichen„wagen zertrümmert werden könnte.“ Zugleich verſicherte er: „Wenn dies auch alles nicht ge„ſchehe; ſo würde er ſelbſt es nie zugeben, „daſs der Sarg in das bereits geöfnete „Grab hinab geſenkt würde.“

Die Famile, welche ſchon mit ſo vielen Sorgen und Hinderniſſen gekämpft hatte, war des Kampfs müde, und gab nach. Der groſse Leichenwagen wurde abbeſtellt, das bereits geöfnete Grab wieder zugeworfen, und am Wege auf dem Kirchhofe, neben andern Selbſtmördern eine Grube gemacht. In ſchauerlicher Stille ſchlich man ſich nun an einem dunkeln Abend mit der Leiche aus der Hinterthür des an den Kirchhof ſtoſsenden Hauſes, und ſcharrte ſie ein, doch ſo, daſs kein Grabhügel die Stelle bezeichnet. Dies geſchah den 23. Januar 1799, am Ende des ſogenannten aufgeklärten achtzehnten Jahrhunderts.

Man erlaube mir indeſs über dieſe Begebenheit noch einige Bemerkungen hinzu zu fügen.

„Wäre es nicht wünſchenswerth, daſs die Be„gräbnisart der Selbſtmörder geſetzlich beſtimmt „würde?“ —

In der That scheinen hier die sonst so musterhaften und weisen Gesetze unsers Staats noch eine Lücke zu lassen, wodurch die, sich auf Vorurtheil gründende Willkühr noch ein zu weites Feld gewinnt. Das Ansehn des Gesetzes würde allen Unfug und jeder Intoleranz Grenzen setzen. War es wirklich bisher Observanz, Selbstmörder auf eine ausgezeichnete Art zu begraben? — was lag dabei zum Grunde? Der Begriff der Schande und der Strafe? Aber wen soll diese Schande und diese Strafe treffen? Den Todten? Beides trift ja allein die unglückliche, ohnehin schon beklagenswerthe, unschuldige Familie; und wird zur Grausamkeit. — Soll das unehrliche Begräbniss vom Selbstmorde abschrecken? O, wen die That nicht schreckt, was wird sich der um sein Begräbniss kümmern!

Soll der Selbstmörder bei seiner Beerdigung ausgezeichnet werden, so hat blos die Obrigkeit das Recht, diese Auszeichnung zu bestimmen; sie wird aber auch den Unschuldigen von dem Verbrecher zu unterscheiden wissen, und nicht den Unglücklichen, der in Schwermuth, im hitzigen Fieber oder in einer Anwandlung von Wahnsinn Hand an sich legte, mit dem verwechseln, der durch diese überlegte That sich der öffentlichen Strafe der Gesetze zu entziehen sucht. Man vollziehe an diesem immerhin des Beispiels wegen eine Strafe, die seinem Verbrechen angemessen ist, und scharre ihn am Hochgericht bei; aber man gebe jene blos Unglücklichen ihren weinenden Familien zurück,

und verſtatte ihnen den traurigen Troſt, ihren Todten zu begraben, wo ſie wollen! Mögen ſie ihn dann immerhin an der Seite ihrer verſtorbenen Freunde, oder auf einem freundlichen Fleckchen des Kirchhofs begraben wollen — man ſtöre ſie nicht! Mögen auch immerhin funfzig mehr oder weniger neugierige Müſsiggänger bei ſeiner Beerdigung in das Grab ſehen wollen — ſie werden weder die Ruhe des Todten, noch der Familie zu ſtören wagen; ſie werden ein Geſetz achten, das — von der Gerechtigkeit vorgeſchrieben, der Menſchenliebe in den Gräbern dieſer Unglücklichen ein Denkmal ſtiftet!

* —

Theater.

Die Piccolomini,

von Schiller.

Ob es gleich nicht in dem Plane dieſer Zeitſchrift liegt, die aufgeführten Stücke ſelbſt zu beurtheilen; ſo muſs ich doch über die Piccolomini einige Bemerkungen vorausſchicken, welche die Form dieſes Schauſpiels betreffen, weil die Beurtheilung der Kunſt der Schauſpieler zu ſehr damit zuſammen flieſst.

Die Frage iſt nehmlich:

„ob ein Schauſpiel in Verſen geſchrieben „ſeyn ſoll?“

und wenn dies iſt, ob

„der Schauſpieler in der Declamation die „Verſe ſoll hören laſſen?“

Ehe dies aber entſchieden werden kann, muſs zuvor eine andere allgemeinere Frage beantwortet werden; nehmlich: ſoll das Schauſpiel taufchen oder nicht?

Schiller ſagt in dem auf der Weimariſchen Bühne zu den Piccolomini geſprochenen Prolog: Das Drama

müſſe den Reim wieder aufnehmen, damit „die „Kunſt nicht ihren Schein für Wahrheit „gebe;“ und im zweiten Heft der Propylaen von Göthe werden in einem Aufſatz über Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit der Kunſtwerke, diejenigen, welche ſich wollen im Schauſpiel täuſchen laſſen, mit den Sperlingen, welche nach gemahlten Kirſchen flogen, und dem Affen verglichen, welcher aus einem „naturgeſchichtlichen“ Werke alle gemahlten Käfer wegſpeiſte. Es wird dabei der Satz behauptet:

„Das Kunſtwahre und Naturwahre ſind gänz„lich von einander verſchieden, und — wenn „ich anders die Worte recht verſtehe — die „Wahrheit eines Kunſtwerks beſteht keines„weges in der Uebereinſtimmung deſſelben mit „der Natur, ſondern in der Conſequenz ſeiner „Theile, in der Uebereinſtimmung derſelben „unter einander.“

Bei aller Hochachtung, welche ich gegen dieſe berühmten Männer hege, iſt es mir doch nicht möglich mit ihnen über dieſen Gegenſtand einſtimmig zu denken, und ich werde die Gründe meiner entgegengeſetzten Meinung hier anführen.

Mir ſcheint es, als ob bei jenen Behauptungen zwei verſchiedene Begriffe, nehmlich Illuſion, Kunſttäuſchung, und Sinnenbetrug, oder Täuſchung des Verſtandes durch fehlerhafte Wahrnehmung der Sinne, mit einander verwechſelt, oder doch wenigſtens für eins genommen werden. Bei

der Illusion, oder der Täuschung durch Kunst sind wir uns der Täuschung selbst bewusst, und der Verstand wird nicht irre geführt. Aber darin liegt ja eben der grosse Reiz der Kunst, dass, ob gleich wir uns der Täuschung in jedem Augenblick bewusst sind, ob gleich der Verstand in keinem Augenblick Gefahr läuft irre geführt zu werden, dennoch diese Täuschung nicht verschwindet. Mit Entzücken weilen wir vor einer gutgemahlten Landschaft, das Auge irrt darauf meilenweit in reizenden Gegenden umher; bald wünschen wir im Schatten einer Gruppe dichtbelaubter Bäume zu ruhen, bald jenen Fels zu erklettern — und doch wissen wir sehr wohl, dass diese ganze schöne Welt nur aus einigen Ellen bemahlter Leinewand besteht. Ganz anders aber ist es mit dem Sinnenbetruge, oder der Täuschung, in welche der Verstand zugleich verwickelt ist, sie verschwindet in dem Augenblick, da wir uns der Täuschung bewusst werden. Wir sehen z. B. in der Ferne einen Grenzpfahl für einen Menschen an — weil das Auge getäuscht, betrogen wird — aber wir kommen näher, erkennen die wahre Gestalt, und die Täuschung ist verschwunden. Jener Sperling haschte sicher nicht zum zweitenmal nach der gemahlten Kirsche, und der Aff erkannte sicher seinen Irrthum, da er die gemahlten Käfer zwischen den Zähnen hatte.

Wenn jene Schriftsteller sich nun gegen diese letztere gröbere Täuschung erklärten — wer hätte was dagegen? allein sie wollen die Illusion ganz

von der Bühne verbannen; denn dieſe kann allein aus der Uebereinſtimmung des dargeſtellten Kunſtwerks mit der Natur entſpringen, und dieſe Uebereinſtimmung wird verworfen, weil — doch wir wollen dieſen Gegenſtand genauer entwickeln.

Das Genie hat bei der Hervorbringung eines äſthetiſchen Kunſtwerks drei Verfahrungsarten, es ahmt

1) die Natur nach wie es ſie findet, oder
2) es beobachtet die Natur nach Regeln, ſchaft ſich Gattungsbegriffe, Normalideen, und idealiſirt ſeinen Gegenſtand, oder
3) bindet ſich gar nicht an die Natur, ſondern ſchaft ſich — nach einem freien Spiele der Einbildungskraft, eigene Formen und Geſetze.

Alle drei Arten ſind nun allerdings für die Bühne anwendbar, aber einſtimmig hat man bisher das zweite als das einzig richtige für das Schauſpiel betrachtet, und der Beweis für dieſe Meinung läſst ſich, wie mich dünkt, mit aller Strenge führen.

Nach dem dritten Verfahren laſſen ſich allerdings ganz eigene Kunſtwerke, freie Spiele der Phantaſie — in der Oper — auf die Bühne bringen, die ein Vergnügen ganz andrer Art gewähren, und es wäre in der That lächerlich, ſie deswegen zu verwerfen, weil ihnen Wahrheit, d. i. Uebereinſtimmung mit der Natur fehlt; und es kann in ihnen, als freien Spielen der Phantaſie, gar nicht anſtöſsig ſeyn, Men-

ſchen in Kürbiſſen wachſen, Zauberinnen auf Drachen reiten und Kobolde aller Art ſpuken zu ſehen.

Wenn nun auch wirklich groſse Dichter z. B. Shakespear und Voltair zuweilen dieſe beiden Verfahrungsarten nicht sorgfältig von einander unterſchieden, und zwei ganz verſchiedene Dichtungsarten, das freie Phantaſieſpiel mit der idealiſch dargeſtellten Natur, dem Schauſpiel, vermiſchten, thaten ſie recht daran? Iſt es nicht beſſer beide neben einander zu erhalten? Soll deswegen, weil die Phantaſieſpiele ein hohes, reines Vergnügen gewähren, ohne die Uebereinſtimmung mit der Natur zu bedürfen, die idealiſch dargeſtellte, wirkliche Natur von der Bühne verdrängt werden, weil ſie der Uebereinſtimmung mit der Natur bedarf, weil ſie dadurch Täuſchung hervorbringt? Iſt denn wirklich das Intreſſe an einer Oper, als einer eignen phantaſtiſchen Welt, mit dem Intreſſe zu vergleichen, welches das Schauſpiel hat, wenn es uns z. B. im Piccolomini einen wichtigen Act der Weltgeſchichte auf der Bühne darſtellt; und würde Wallenſtein noch Wallenſtein bleiben, würden wir daſſelbe Intreſſe für ihn haben, wenn wir ihn mit einigen Dutzend dienſtbaren Teufelchen, mit dem Drachenwagen der Medea, und den Furien der Armida beſchenkten? Kurz, wenn wir ihm die Uebereinſtimmung mit der Natur raubten, wenn er aufhörte zu täuſchen, und als ein bloſses Spiel der Phantaſie gefiele?

Wenn man nun als ausgemacht annimmt, daſs das Schauſpiel bloſs idealiſch dargeſtellte Natur ſeyn

soll; so ist freilich Illusion, Kunsttäuschung, nicht der Zweck desselben, aber sie entspringt aus seiner Uebereinstimmung mit der Natur, aus seiner Wahrheit, von selbst; und macht gerade den Reiz aus, der mit dem Intresse am Schauspiel verbunden ist.

Jetzt wird es leicht seyn, die Frage zu beantworten:

„ob ein Schauspiel in Versen geschrieben „seyn soll?"

Der Vers ist ein Kunstproduct der Sprache, bei welchem die Worte als Worte, ohne Rücksicht auf ihren Sinn betrachtet werden, und worin folglich der Sinn der Wortfolge immer untergeordnet bleibt. Dies streitet nun offenbar mit dem freien wahren Ausdruck der Natur, den wir auch von der idealisch dargestellten Person im Schauspiel zu fordern berechtigt sind, und der Vers ist mithin zu verwerfen. Freilich weiss der grosse Dichter den Zwang, welchen der Sinn von der Regel des Verses erleidet, sehr zu verstecken, und ihn fast unmerkbar zu machen — aber er ist dennoch nicht weniger Zwang. Ganz verschieden hiervon ist ein gewisser metrischer Schwung der Sprache, ein freies Silbenmass, das weit entfernt den Sinn beherrschen zu wollen, sich überall ihm anschmiegt, die Sprache den vorgetragenen Gedanken angemessner und eindringender macht, und folglich im Schauspiel mehr zu empfehlen, als zu verwerfen ist; mein Tadel trifft also nur den regelmässig abgemessenen Vers.

Die darauf folgende Frage:

„ob der Schauspieler in der Declamation den „Vers hören lassen solle?"

beantwortet sich jetzt von selbst, und ich kann einigen Kunstrichtern, welche über die Darstellung der Piccolomini geschrieben haben, nicht beistimmen, wenn sie diejenigen Schauspieler besonders loben, welche in ihrer Declamation den schönen Vers hören liefsen, weil sie meiner Ueberzeugung nach dadurch nur dem Dichter, auf Kosten der Wahrheit ihres Vortrags ein Opfer brachten.

Ich komme jetzt auf die Beurtheilung, der Aufführung der Piccolomini auf der hiesigen Nationalbühne. Ehe ich indefs, dem Plane dieser Zeitschrift gemäfs, einige Scenen ausliebe und zergliedre, mufs ich noch etwas über das Aeufsere der Darstellung überhaupt sagen. Das Kostum, in welcher gespielt wurde, war so elegant, so geschmackvoll und richtig, dafs es die Forderungen der Kritik vollkommen befriedigte; nicht so aber das Decorationswesen. Es macht nicht allein kein Ganzes aus — anfangs wird in gothischen Zimmern, dann in einem griechischen Saale u. s. w. gespielt — sondern auch über die neuen, ganz zu diesem Stücke gemahlten Decorationen, und vorzüglich über die zweite, welche am prächtigsten ins Auge fallt; mufs ich einige Bemerkungen machen.

Die Bühne stellt den Abschnitt eines zirkelförmigen Saales vor, der oben rippenförmig gewölbt ist. Dies Gewölbe wird von gothischen Säulen getragen,

welche rund umher stehn. Zwischen zweien derselben ist immer eine im griechischen Stiel gezeichnete Statüe auf einer gothischen Console angebracht, und zwischen den beiden nächsten läuft dann ein gerader Gang, vom Mittelpunkt des Zirkels hinauswärts. Der eine dieser Gänge, welchen das Auge auf der Mitte der Gardine verfolgen kann, ist in eine unendliche Ferne hinausgezeichnet, so, dafs wenn man darnach das ganze Gebäude beurtheilt, es einen Flächenraum einnehmen müfste, der gröfser als ganz Berlin wäre. Diese Gänge selbst, sind wie der Saal rippenförmig gewölbt, zwischen zwei Säulen steht wieder eine ähnliche Statüe, und zwischen den beiden folgenden läuft mit dem Saale parallel ein kreisformiger Gang umher, und dies ist die Ordnung, so weit das Auge reichen kann. Das ganze ungeheure, viel tausend Statüen enthaltene Gebäude, besteht also aus lauter geraden, in einem Mittelpunkt zusammentreffenden Gängen, die von andern zirkelformig durchschnitten werden; so dafs der Grundrifs vollkommen dem Netz einer Spinne gleicht, und es unmöglich scheint, Licht hineinzubringen.

Was soll nun dies Ganze bedeuten; und wie kömmt Wallenstein da hinein?

Die Regel für den Decorationsmahler

„von dem Zimmer oder Gebäude, von welchem er perspectivische Ansichten liefern will, vorher einen Grundrifs zu entwerfen"

ist so streng, dass man sich in offenbaren Ungereimtheiten verwickelt, so bald man sie vernachlässigt.

Ich komme jetzt auf die Darstellung selbst. Herr

Iffland

als Octavio Piccolomini, ragte durch sein überwiegendes Talent und seine ausgebildete Kunst hervor. So meisterhaft indess seine Darstellung auch war, so werde ich mir doch über den Ton des Charakters überhaupt einige Bemerkungen erlauben.

Piccolomini erscheint in Ifflands Darstellung als ein

> „sich seiner guten Sache bewusster, biedrer, „edler Mann," — (wenn auch bei dem Gastmahle einige auflauernde Züge vorkommen, so sind sie in einem Tone dargestellt, der dem Ganzen nicht schadet).

Soll dies aber der Piccolomini des Dichters seyn? oder kann er es in der Lage scheinen, in der ihm der Dichter in seinem Schauspiel auftreten lasst, wo er das Princip der Jesuiten: der Zweck heiligt die Mittel — gezwungen ist, ganz in Ausübung zu bringen? Seines guten Zwecks sich bewusst, seinem rechtmässigen Herrn, dem Kaiser, zu dienen; nimmt ers mit den Mitteln so genau nicht. Alles kommt ihn darauf an:

„Dem Kaiſer wohl zu dienen,
„das Herz mag dazu ſprechen was es will!

Er geſteht ſelbſt, daſs man nicht immer gerade Wege gehen könne, er bedient ſich gegen Wallenſtein und deſſen Freunde einer tiefen Verſtellung, um ſie zu täuſchen. Aber nicht Meiſter genug in dieſer Kunſt, wird er faſt von jedem ertappt, man nennt ihn den Horcher, den alten Fuchs, den man nie trauen darf u. ſ. w. Freilich wird er in ſeiner verſtellten erzwungenen Rolle den Ton des geraden offnen Mannes affectiren, aber es muſs doch auch ſichtbar ſeyn, daſs er ihn nur affectirt, denn alles durchſchaut ihn ja, bis auf den phantaſtiſchen, durch einen Traum verblendeten Wallenſtein.

Ich hätte alſo den offnen, kühnen Blick Iffands, etwas heimlich lauerndes, den edlen geraden und feſten Gang, etwas Krummes, Winkelzügiges (wenn ich mich ſo ausdrücken darf), und dem ganzen Ton einen leichten Anſtrich von Verſtellung beigemiſcht, gewünſcht.

Dies abgerechnet, war ſeine Darſtellung ein wahres Meiſterſtück, und die Scene mit ſeinem Sohn nach dem Gaſtmahle ſein Triumph. Er glaubt ihn voll Argwohn gegen Illo, glaubt ihn gewonnen für die Sache des Kaiſers zu finden, aber die erſten Antworten, die er erhält, machen ihn ſchon wieder zweifelhaft. Er lehnt ſich in einer edlen Stellung an einen Stuhl. Nie ſind wir geneigter uns anzuleh-

nen, oder den Kopf zu ſtützen u. ſ. w. als wenn wir zweifelnd worauf ſinnen. Aber Piccolomini lehnt ſich als Held — ſeiner innern Kraft ſich bewuſst, warf er den Stuhl von der Seite in die Höhe, auch ſeine Stütze muſs ihm zum Spielzeuge dienen. Der Zug war ungemein fein, und charakteriſtiſch für den ganzen Ton, in welchem er ſpielte.

In der Rolle des Wallenſtein erndtete Herr

Fleck

einen nicht mindern Beifall ein. Er hatte den ganzen Ton der Rolle ſo wahr, ſo richtig beſtimmt, daſs dabei nichts zu wünſchen übrig blieb. Die Erzählung des Traums vor der Schlacht bei Lützen war ein Meiſterſtück der darſtellenden Kunſt; und ganz im Geiſt des phantaſtiſchen Wallenſtein gedacht und ausgeführt. So bald die Erinnerung jenes Traumes lebhaft vor ſeine Seele trat, wurde ſein Ton etwas ſchwärmeriſch; die Erinnerung hörte auf Erinnerung zu ſeyn, er ſah das Geſicht wirklich mit ſeinem geiſtigen Auge zum zweitenmal, und ward ſo ſtark davon afficirt, daſs er alle aus den Geſichte verlor, denen er erzählte. Er hing ſich mit dem linken Arm über die hohe Lehne eines Stuhls, nicht wie vorhin Iffland — ſondern wie ein Mann, der unter dem Anſchaun einer überirdiſchen Welt erliegt. Stimme und Geberde fingen an zu mahlen, und zwar in einem Grade zu mahlen, der überall

fehlerhaft gewesen wäre, aber hier zur Schönheit wurde.

Es giebt im Menschenleben Augenblicke
wo er dem Weltgeist näher ist als sonst,
und eine Frage frei hat an das Schicksal!
Solch ein Moment war, als ich in der Nacht
die vor der Lützner Action vorherging
gedankenvoll, an einem Baum gelehnt
hinaufsah in die Ebne — — —

Dieser Eingang soll die Erwartung spannen, und thut es, in dem Tone, da Herr Fleck ihn vorträgt, aufserordentlich. Ganz Ernst und Feierlichkeit wird er schon in den Worten:

Mein ganzes Leben ging, vergangnes
und künftiges in diesem Augenblick
an meinem inneren Gesicht vorüber,
und an des nächsten Morgens Schicksal knüpfte
der ahndungsvolle Geist die fernste Zukunft.
Da sagt ich also zu mir selbst: „So vielen
„gebietest du, sie folgen deinen Sternen,
„sie setzen wie auf eine grosse Nummer
„ihr alles auf dein einzig Haupt!

Bei diesen letzten Worten bog er sich hinten über, und setzte mit aufgehobnem Arm die Spitzen der Finger und des Daums der rechten Hand gegen seine Stirn, indem die Finger der linken sich auf

der Bruſt charakteriſtiſch ſpreizten. Dieſer Ausdruck iſt ſo klar verſinnlichend, ſo mahleriſch, daſs er mir anfangs ſehr auffiel; aber dennoch ſcheint er mir in dem Zuſammenhange gerade nicht übertrieben zu ſeyn. Er iſt indeſs ſo charakteriſtiſch für den Ton, in welchem Herr Fleck dieſe Scene vortrug, daſs ich den Moment genau gezeichnet habe, weil er zugleich einen Beweis liefert, wie oft dieſer Künſtler die äuſserſte Grenzlinie zwiſchen den genug und zuviel in einem ſo lebhaften Vortrage berühren muſs.

Die Rolle der Thekla iſt zwar klein, allein ſie wurde von

Madame Fleck

unverbeſſerlich vorgetragen. Der Ton des ganzen Spiels war von ihr ſo wahr, als treffend gewählt, und überall mit Einheit durchgeführt. Vorzüglich zeichnete ſie ſich in dem fünften Auftritt im zweiten Act in der einzigen Scene mit ihrem Geliebten aus. Sie iſt hier ganz das liebevolle, zartempfindende Mädchen, das mit Stimme und Geberde die innerſten Empfindungen ſeines Herzens mit Wärme ausdrückt und mahlt.

Sobald die Gräfin Terzky hinaus iſt, und ſie das Zutrauen bemerkt hat, was ihr Geliebter in dieſe ränkevolle Frau ſetzt, eilt ſie ſchnell auf ihn zu,

und sagt in einem Tone der Herzlichkeit, der alles übertrifft:

„Trau ihnen nicht — sie meinen's falsch!

Ihr richtiger Beobachtungsgeist zeigte ihr augenblicklich, dass man hier mit ganz andern Planen schwanger ging, wovon indess die argwohnlose, liebevolle Seele des Max nichts ahndet. Er will sich gerade an ihren Vater wenden. — Sie zweifelt; und er frägt bestimmt:

„Was hast du gegen deinen Vater?
Ich? (antwortet sie) Nichts! nur zu beschäftigt sind' ich ihn,
als dass er Zeit und Musse könnte haben,
an unser Glück zu denken —

Diese Worte wurden nur so hingeworfen, um ihn aufmerksam zu machen; aber wie meisterhaft, mit welcher Wahrheit, mit welcher liebevollen Wärme ging sie zu den Worten über, bei welchen sie zärtlich seine Hand ergriff:

Folge mir, lass uns
nicht zu viel an die Menschen glauben! —

Das Selbstgespräch in der siebenten Scene war diesen Abend der Triumph ihrer Kunst.

— Wir haben keinen Freund
und keine treue Seele hier — wir haben
nichts als uns selbst —

Von diesen, der Thekla natürlichen Gedanken geht der Dichter aus, und bildet diesen Monolog zu einem Meisterstück der Dichtkunst. Ohne zu untersuchen, ob die Gedanken alle Theklas Gedanken seyn können, will ich den Schluss ganz hersetzen, wie er ist:

Es geht ein böser Geist durch unser Haus,
und schleunig will das Schicksal mit uns enden —
Aus stiller Freistatt treibt es mich heraus,
ein heilig Wollen muss die Seele blenden.
Es hebt mich durch die himmlische Gestalt,
ich seh' sie nah und seh' sie näher schweben —

(Bei diesen von Madame Fleck so wahr gesprochenen Worten war ihre Geberde vortrefflich. Ihr Auge folgte wie ihre schwebenden Hände der Gestalt nach, als ob sie selbige eben vor sich sähe. In diesem Moment ist sie gezeichnet.)

Es zieht mich fort mit göttlicher Gewalt,
ich möchte gern — und kann nicht widerstreben —
(man hört in der Ferne Tafelmusik.)
O, wenn ein Haus im Feuer soll vergehn,
so treibt der Himmel sein Gewölk zusammen,
es schiesst der Blitz herab aus heitern Höh'n
aus unterirdschen Klüften fahren Flammen,
blind, wüthend schleudert selbst der Gott der Freude
den Pechkranz in das brennende Gebäude!

Nach diesen mit der gröfsten Kraft gesprochenen Worten geht sie schnell ab.

Die Wahrheit in ihren Versinnlichungen durch Geberde, und die Deutlichkeit in ihrer Aussprache, die so oft mit dem feinsten Ausdruck der Empfindung verbunden ist, und, wie in dieser Rolle, überhaupt das Spiel der Madame Fleck charakterisirt, verdienen öffentlich anerkannt zu werden.

Mehr von der Vorstellung überhaupt, und den in verschiedenen Scenen der übrigen Spielenden bewiesenen Kunst, hier zu sagen, verstattet für diesmal der Raum nicht.

Karnevalslustbarkeiten.

(Brief eines Fremden.)

In meinem vorigen Briefe theilt' ich Dir eine Beſchreibung der Atalanta, der erſten groſsen italieniſchen Oper mit, welche hier aufgeführt wurde; ich kann Dir jetzt etwas über die zweite Oper, Armida und die übrigen Karnevalsluſtbarkeiten ſagen.

Das Sujet der Armida iſt aus Taſſos befreitem Jeruſalem genommen, und ſtellt die Handlung dar, wie Rinaldo durch Ubald aus dem Zauberſchloſs Armidens entführt wird. Der Text iſt vom Herrn Coltellini, umgeändert und mit einigen pantomimiſchen Baletten verſehen von Hrn. Filiſtri, und von Righini componirt.

Die ganze Oper unterſcheidet ſich von der Atalanta ſehr vortheilhaft, und hat manche intreſſante Scene. Ubaldo tritt zuerſt auf, und wird — auf der Inſel Armidens — von einer Geſellſchaft Nymphen empfangen, die ihn in verführeriſchen Tanzen umringen, und durch Pantomimen einladen, Rinal-

dos Beiſpiele zu folgen und unter ihnen zu bleiben. Bei ſeiner ſtandhaften Weigerung erſcheint Edonis, die Göttin des Vergnügens ſelbſt, und verſucht ihre Reize an ihm. Sie wurde von Madame Redwen Clauce unverbeſſerlich getanzt; ſie gaukelte leicht und reizend um ihn her, und jede Bewegung ſchien Liebe und Wolluſt zu hauchen; gleichwohl ſtieſs der unempfindliche Ritter ſie zurück, und nahm den Weg zu Armidens Schloſſe. Ich geſteh es, dieſer Eingang machte mir von der ganzen Oper eine ſehr vortheilhafte Idee, die indeſs bei der zweiten Scene ſchon etwas herabgeſtimmt wurde.

Es zeigte ſich das Innere von Armidens Schloſs, und Armide und Rinald, begleitet von einer ganzen Schaar Nymphen und Liebesgötter, traten herein. Herr Tombolini als Rinaldo war ſehr geſchmacklos gekleidet. Er war überall mit Blumen behangen, und trug einen rothen ſeidnen Mantel, der auf den Schultern ſo viel pauſchige Falten warf, daſs der ganze Hals dadurch verſteckt war. Madame Marchetti erſcheint nur in den letzten Scenen geſchmackvoll gekleidet.

Die Götterchen und Nymphen beginnen jetzt um das, auf einem Sopha ſitzende Paar, einen faſt endloſen Tanz, zwiſchen welchen Armida und Rinald wechſelsweiſe ſingen. Die Tänzer gehn endlich ab (um ſich auszuruhen) und Armida nimmt von Rinald einen zärtlichen Abſchied. So bald ſie fort iſt, ſetzt ſich Rinaldo — nach Beendigung einer Bravourarie, — auf das Sopha und ſchläft augen-

blicklich ein. Jetzt erscheint die ganze Schaar der Götter und Nymphen wieder, und bringen ein eben so starkes Heer Schäfer und Schäferinnen mit sich, welche den schlafenden Ritter mit Blumen kränzen, und nun fast eine halbe Stunde tanzen. Freilich zeigt sich mancher Tänzer und manche Tänzerinn dabei von einer sehr vortheilhaften Seite; allein die Zwecklosigkeit des ganzen Ballets ist zu auffallend. Endlich erscheint Ubaldo im Hintergrunde; die Tänzer entfliehen, und ein halbes Dutzend Schornsteinfegerburschen, (in dem gedruckten Text der Oper Ungeheuer genannt) stellen sich ihm entgegen; nehmen aber die Flucht, so bald er sein Schwerdt zieht.

Doch ich würde Dir langweilig werden, wenn ich fortfahren wollte, die ganze Oper durchzugehn; ich will Dir also nur im Allgemeinen sagen, dass Armide noch in einer dunkeln Hohle erscheint, und von einer Menge kohlschwarzer Teufel umgeben, einen Zaubertrank kocht; dass Rinaldo von ihr einen zärtlichen Abschied nimmt, und sie ohnmächtig liegen lässt; dass Armida darauf wild wird, auf einen Drachenwagen durch die Luft davon gezogen wird, worauf ein zahlloses Heer Teufel und Hollengottheiten, mit Schlangen im Haar und in den Handen, Furien mit Fackeln und Dolchen, schwarz und in Goldstoff gekleidet, erscheinen, und ein Wesen auf der Bühne treiben, dass einem angst und bange wird. Endlich loschen die Lichter aus, Blitze fahren hernieder, das Schloss geräth in Brand, stürzt

zusammen und ein Feuerregen vom Himmel beschliefst das Stück. —

Noch mufs ich der Decorationen besonders erwähnen. So viel Künstliches auch daran ist, so haben sie auffallende Fehler. Das Innere von Armidens Pallast fällt am mehrsten in die Augen, wenn man's aber versuchen wollte einen Grundrifs von dem Gebäude zu entwerfen, in welches man hineinsieht; so möchte derselbe selbst für ein Zauberschlofs zu bunt ausfallen.

Diese Oper ist sowohl als die vorige viermal wiederholt, so dafs die Zahl der Vorstellungen während des ganzen Karnevals 8 sind.

Jetzt fällt's mir ein, Dir auch versprochen zu haben, etwas von den hiesigen Maskeraden zu schreiben; es wird indefs nur wenig seyn, indem ich nur eine besucht habe. Sie werden in dem grofsen Opernhause gehalten, welches dazu prächtig erleuchtet und eingerichtet ist. Da jedem, der eine Maske trägt, der Eintritt erlaubt ist, so kannst Du denken, dafs es auch hier von der gemeinen Volksklasse wimmelt — welches ich zwar solchen Lustbarkeiten sehr angemessen finde, weil es doch Volkslustbarkeiten seyn sollen; das denn doch aber manches Unangenehme für den Gebildetern verursacht. Schon beim Eintritt ins Haus, wunderte ich mich über ein dumpfes Geheul, welches mir entgegenschallte. Der gröfste Theil der Masken sprach unter-

einander, aber in einem heulenden verstellten Tone; welches nicht eher aufhörte, bis der Hof erschien.

Getanzt wird im Ganzen wenig, man begnügt sich hin und her zu promeniren, und das bunte Gewühl der Menschen zu beobachten; bunt nenn' ich es, der Verschiedenheit der Menschen wegen, nicht aber in Rücksicht des äufsern Anzugs, weil fast alles im schwarzen Domino oder Mantel erscheint.

In den Gängen des Hauses, hinter den Logen vorzüglich in den obern Reihen, wimmelt es gleichfalls von Masken, theils um Erfrischungen zu geniefsen, welche hie und da feilgeboten werden, theils um in den Logen, welche mit Zuschauern und Zuschauerinnen aller Art angefüllt sind, irgend ein Abendtheuer aufzusuchen.

An diesen Maskerade-Abenden wird auch in den vornehmsten Freudenhäusern maskirt getanzt und gespeist, und eine Menge Herrn, und selbst auch Damen, welche neugierig sind diese Wirthschaften einmal zu sehen, benutzen diese Gelegenheit, um sie unerkannt und ohne Verdacht zu besuchen.

In allen waren während des Karnevals acht Maskeraden. Aus den Zeitungen wirst Du schon wissen, dafs die letzte von Sr. Majestät dem Könige zu einem öffentlichen Feste bestimmt war, und dafs 4000 Rthlr. zu einer Abendmahlzeit ausgesetzt waren. Mit wahrer Rührung las man die, durch die Zeitungen bekannte Kabinetsordre des Königs, mit

welcher er diese 4000 Rthlr. an den Präsidenten der Residenzstadt, Herrn Eisenberg sandte, mit dem Auftrage, für diese Summe Holz unter die Armen zu vertheilen, welchen der strenge und anhaltende Winter so drückend wurde. Wahrlich! eine Fastnachtslustbarkeit, die dem Herzen dieses vortrefflichen Monarchen unendlich mehr Ehre macht, als wenn von Champagner taumelnd tausend Masken ihm diesen Abend ein Vivat gerufen hätten!

Leb wohl mein Freund! so bald das erste Grün des Frühlings die Bäume kleidet, verlasse ich Berlin, um den Sommer mit Dir in den reizenden Gegenden des Harzes zu verleben!

S —.

M o d e n.

Im Gebiet der Mode hat sich während der Erscheinung unsers ersten Heftes nicht viel verändert. Wir versprachen unsern Lesern in diesem Hefte einen jungen Herrn in der neuesten Form zu zeigen — Da indess nicht viel Einbildungskraft dazu gehört, sich einen jungen Mann zu denken, der das Haar fast dicht am Kopfe abgeschnitten hat, goldene Ringe in den Ohren und ein dickes Halstuch — weiss oder bunt — trägt, dessen faltenreicher Rock, dunkelblau oder grau mit schwarzen Kragen und Aufschlägen, so kurz ist dass er die Knie nicht erreicht; mit weisser Weste, Pantalons und Halbstiefeln angethan, die vorn so lang und spitz sind, dass sie sich über die Zehe hinauf krümmen — glauben wir das Kupfer ersparen zu können, welches ihn darstellen sollte.

Unsere Leser würden indess sehr schliefsen, wenn sie den gröfsten Theil der Berliner in diesem Kostüm zu erblicken glaubten — es sind blos die sich auszeichnenden Elegants, die sich so kleiden. Andere lassen sich im Nacken ein kleines Zöpfchen Haare stehn, das sie mit Band umwickeln, und so wachsen dann die Zöpfe in mannigfaltigen Stufen bis zur gewöhnlichen Gröfse heran; und in eben dem Grade

wird dann der Rock weniger faltenreich, länger, die Halbſtiefeln ſind kürzer und weniger ſpitz, das Halstuch wird dünner, die Ringe fallen aus den Ohren und das Haar kräuſelt ſich an der Seite.

Unter den Damen zeigen ſich ſeit einigen Wochen mehrere Titus-Perrücken. (N. 3.) Andere halten die leichten Locken mit einem Geflecht von Band oder mit goldnen Ketten zuſammen (N. 4.) noch andere durchflechten einen leichten geſchmackvollen Lockenbau mit einer Blumenguirlande. (N. 2.) Häufig ſieht man eine Art Diadem von ſchwarzen Sammt, mit Verzierungen von Schmelz (N. 1.) oder auch leichte Strohhüte (N. 5), ſeltener von grünen, rothen oder ſchwarzen Sammt eine Art Mützen (N. 6.) mit zwei Federn von derſelben Farbe.

Anzeiger.

Unter dem Titel:

Beſchreibung des Gartens zu Machern, mit beſonderer Rückſicht auf die in demſelben befindlichen Holzarten. Herausgegeben von F. W. Glaſewald; königl. Preuſs. Bauinſpector. Mit Kupfern, Berl. 1799. zu finden bei dem Herausgeber und in der Naukſchen Buchhandlung, in gr. 4.

iſt hier vor kurzen ein Gartenwerk erſchienen, welches jedem Freunde der Natur und der Kunſt ein

gleich angenehmes Geschenk seyn muss. In der Einleitung werden die Grundsätze der schönen Gartenkunst auf eine fassliche Art entwickelt, und die Beschreibung dieses schönen, dem Grafen von Lindenau zugehörigen Gartens, ist überall mit botanischen Anmerkungen begleitet, die die fremden Holzarten anzeigen, welche in jedem Theile des Gartens befindlich sind.

Der Druck dieses ersten Heftes, welchen noch ein zweites folgt, ist äusserst elegant, und mit Geschmack von Herrn Unger in Berlin besorgt; und drei Vignetten, welche einzelne Parthien des Gartens vorstellen, und von Herrn Darnstadt in Dresden radirt sind, machen eine besondre Zierde desselben aus. Aufserdem sind noch vier grösere Kupferplatten beigefügt, welche Grund- und Aufrisse verschiedener, in dem Garten befindlicher Gebäude darstellen.

Was aber eigentlich diese Beschreibung den Freunden der Kunst angenehm macht, sind vier grosse Kupferplatten in Querfolio, welche vier reizende Prospecte des Gartens vortrefflich in Aqua tinta gearbeitet, darstellen. So viel mir bekannt ist, ist dieses Gartenwerk das erste, welches in Rücksicht seiner typographischen Schönheit den Werken der Engländer in dieser Art dreist gegenüber gestellt werden kann, und in keiner Hinsicht die Vergleichung zu scheuen braucht. Mit braunen Kupfern kostet das Heft 7 Rthlr., mit illuminirten 10 Rthlr., ein Preis, der nach dem Aufwande bei der Unternehmung wahrlich nicht zu hoch ist!

Erklärung der Buchstaben und Zahlen auf dem, diesem Hefte beigefügten Grundriss von Berlin.

In Berlin.

a. Rathhaus.
b. Rathhaus.
c. Gouvernement.
d. Ritteracademie.
e. Joachimsthalsche Gymnas.
f. Durchgang.
g. Wurfthoff.
h. An der langen Brücke.
i. Am Wasser.
k. Pankowsgasse.
l. Kalandhgasse.
m. Heiligengeiststrasse.
n. Nicolaikirche.
o. Probstgasse.
p. Kirchgasse.
q. Eyergasse.
r. Hollengasse.
s. Landschaftshaus.
t. Heydereutergasse.
u. Synagoge der Juden.
v. Nagelgasse.
w. Reetzengasse.
x. Hauptwache.
y. Marienkirche.
z. vier Kirchgassen.
tz. Papenstrasse.
aa. Hohesteinweg.
bb. Gr. Judenhof.
cc. Siebergasse.
dd. Kronengasse.
ee. Stadtvoigtei.
ff. Lagerhaus.
gg. Durchgang.
hh. Berlin. Gymnasium und graue Klosterkirche.
ii. Französische Kirche.
kk. Parochial-Kirche.
ll. Garnison-Kirche.
mm. Kasernen des Kuhnheimischen Regiments.
nn. Kadettenhaus.
oo. Kasernen d. Reg. Lanisch.
pp. Proviantbaus.
qq. Gr. Fr. Hospital u. Kirche.
rr. Paddengasse.
ss. Hinter der Stralauer Mauer.
tt. Bullenwinkel.
uu. An der Stralauer Brücke.

In Alt-Kölln.

vv. Die lange Brücke.
ww. Pommeranzen Brücke.
xx. Kleine Pommeranzen Br.
yy. Der neue Packhof.
zz. Neue Packhofsstrasse.
tztz. Mehlmagazin.
1. Die Börse.
2. Die Dohmkirche.
3. Schlossfreiheit.
4. An den Werderschen Mühlen.
5. Die Stechbahn.
6. Königl. Hof-Apotheke.
7. Königl. Stall.
8. Neumannsgasse.
9. Spreegasse.
10. Bullenwinkel.
11. Schartnsstrasse.
12. Petrikirche.
13. Neue Kirchgasse.
14. Schornsteinfegergasse.
15. Peterfiliengasse.
16. Kölnischer Fischmarkt.
17. An der Fischerbrücke.
18. Wurfthoff.
19. An der Gertrautenbrücke.

In Neu-Kölln.

20. Französische Hof.
21. Kl. Jungfernbrücke.
22. An der Schleuse.
23. Neue Rossstrasse.
24. Rossstrasenbrücke.
25. Köpenickerbrücke.
26. Grünstrasenbrücke.
27. Neue Grünstrasen- oder Laufbrücke.
28. Gertrautenkirche.
29. Gertrautenbrücke.

Auf dem Friedrichs-Werder.

30. Schleusenbrücke.
31. Unterwasserstrasse.
32. Oberwasserstrasse.
33. Gr. Jungfernbrücke.
34. An der Spittelbrücke.
35. Spittelbrücke.
36. Schustergasse.
37. Kreutzgasse.
38. Alte Leipzigerstrasse.
39. Holzgartenstrasse.
40. Adlerstrasse.
41. Raulet Hof.
42. Adreshaus.
43. Ober-Kriegscollegium.
44. Grosse Jagerstrasse.
45. Kleine Jagerstrasse.
46. Königl. banke.
47. Hausvoigtei.
48. Schinkenbrücke.
49. Laufbrücke.
50. Durchgang.
51. Jagerhof.
52. Jägerbrücke.
53. Pallast der Prinzessin Ludewig.
54. Marktstrasse.
55. Rosenstrasse.
56. Falkonergasse.
57. Werdersche Markt.
58. Schmidtsche Haus.
59. Werdersche Kirche.
60. Alter Packhof.
61. Niederlagsstrasse.
62. Französische Rathhaus u. Gymnasium.
63. Pallast des Kronprinzen von Preussen.
64. Hundebrücke.
65. Neustadterbrücke.
66. Zeughaus.
67. Artillerie-Hauptwache.
68. Königl. Gielshaus.
69. Kupfergrabenbrücke.

Auf der Neustadt.

70. Pallast des Prinzen Heinrich.
71. Opernhaus.
72. Bibliothek.
73. Academie und Marstall.
74. Observatorium.
75. Pontonhaus.
76. Kasernen für das Regiment von Götz.
77. Kleine Wallstrasse.
78. Neustadter Kirche.
79. Freimaurer-Loge Royale York.
80. Stallgasse.
81. Bauhof.
82. Am Kupfergraben.
83. Kl. Werdendambrücke.
84. Kasernen für das vierte Regiment Artillerie.
85. Eine Zugbrücke.
86. Montirungs Magazin.

Auf der Friedrichsstadt.

87. Meilenzeiger.
88. Jerusalemmer Kirche.
89. Gräfl. Reuschischer Pallast.
90. Porcelainfabrik.
91. Irrenhaus.
92. Kasernen für das Reg. v. Möllendorf.
93. Johann: Ordenspallast.
94. Gold- und Silbermanufactur.
95. Katholische Kirche.
96. Französische Kirche.
97. Neue Kirche.
98. National-Theater.
99. Französische Waisenhaus.
100. Dreyfaltigkeits-Kirche.
101. Böhmische Kirche.

Spandauer Viertel.

102. Spandauer Brücke.
103. Haackische Markt.
104. Neue Friedrichsbrücke.
105. Seidenmoulinier Mühle.
106. Kommendantenstrasse.
107. Gr. Präsidentenstrasse.
108. Kl. Präsidentenstrasse.
109. Manchesterfabrik.
110. Flatowsgalle.
111. Kalkscheunengasse.
112. Kasernen für das zweite Artillerie-Regiment.
113. Französische Hospital.
114. Koppensche Armenhaus.

115. Bernhardsgaſſe.
116. Kl. Hamburgerſtraſſe.
117. Spandauer Vorſtadt-Kirche.
118. Schendelgaſſe.
119. Weinmeiſtergaſſe.
120. Kaſernen für das dritte Artillerie-Regiment.
121. Fünf Gaſſen, die kleinen Scheunengaſſen genannt.

Auf der Königsſtadt.

122. Königsbrücke.
123. Arbeitshaus.
124. Am Königsgraben.
125. Königl. Kornmagazin.
126. Alte Schützenſtraſſe.
127. Georgenkirche.
128. Kl. Kirchgaſſe.
129. Kl. Frankfurterſtraſſe.

Im Stralauer Viertel.

130. Stralauerbrücke.
131. Zuckerſiederei.
132. Zuckerſiederei.
133. Proviantbäckerei.
134. Kaſerne für das Reg. v. Kunheim.
135. Kaſerne für das Reg. v. Winning.
136. Königl. Nutzholz-Magazin.
137. Stuhlarbeiter Wohnung, ehemal. Artillerie Kaſerne.

Im Köpenicker Viertel.

138. An der Köpnickerbrücke.
139. Holzmarkt-Gäſſchen.
140. Kaſerne für das Reg. v. Arnim.
141. Armen-Kirchhoff.
A. Das neue Munzgebäude.
B. Exercierhaus.
C. Lazareth des Regiments v. Winning.
D. Lazareth des Reg. Gens-d'armes.
E. Königl. Acciſe-Regiehaus.
F. Königl. Büchſenmacherei.
G. Haus der Naturforſchenden Geſellſchaft.
H. Seehandlungshaus.
I. Wache und Krambuden.
K. Real-Schulgebäude.
L. Jeruſalemmer Fleiſchſcharren.
M. Fleiſchſcharren.
N. Ställe d. Reg. Gens-d'armes.
O. Maiſon d'Orange.
P. Dorotheen Hospital.
Q. Georgen-Hospital.
R. Chirurgiſche Pepiniere.
S. Köllniſches Rathhaus und Wage.

Inhalt.

Beiträge zur Charakteriſtik der Einwohner Berlins Seite 125
Gruppe des Laokoon . . . 137
Bemerkungen über einige auf der diesjährigen Ausſtellung befindliche Gemählde . . 155
Criminelle Verbrechen . . . 167
Wann ſoll man anfangen grobe Vorurtheile auszurotten? 175
Karnevalsluſtbarkeiten . . . 203
Moden . . . 211
Anzeiger . . . 212

Nachricht.

Das Kupfer zu dem Aufſatz über die Gruppe des Laokoon, wird im künftigen Hefte nachgeliefert werden.

Fleck
als Wallenstein.

Madame Fleck
als Thekla.

Moden Pl: 11.

B E R L I N.

Eine

Zeitſchrift

für

Freunde der ſchönen Künſte, des Geſchmacks und der Moden.

Mit Kupfern.

Drittes Heft.

Berlin, 1799.
Gedruckt bei Georg Decker.

Bemerkungen

über einige

auf der diesjährigen Kunstausstellung

befindliche

Gemählde und Kunstwerke.

(Fortsetzung.)

Unter den Originalen dieſer Kunſtausſtellung kann ich, um nicht zu weitläuftig zu werden, nur einige der vorzüglichſten ausheben. Den Anfang mag ein Gemählde vom

Herrn Profeſſor Friedr. Rehberg in Rom

machen. Es iſt unter der Nr. 14 in der gedruckten Beſchreibung angeführt. Das Bild ſtellt die Familie des unglücklichen Julius Sabinus, eines Galliers, vor, der ſich für einen Abkömmling des Julius Cäſar ausgab, und dem Kaiſer Veſpaſian das Reich ſtreitig zu machen ſuchte. Nachdem ſein Heer von Veſpaſian aufgerieben war, nahm er die Flucht, und verbarg ſich, um den Nachſuchungen ſeiner Feinde zu entgehen, in einer unterirdiſchen Höhle auf ſeinem zerſtörten Landgute, oder nach andern in einem verfallnen Grabmahl. Hier kam ſeine Gemahlin zu ihm, und ſie

lebten, ob wohl in beſtändiger Furcht, in Kummer und Mangel neun Jahre, und zeugten zwei Söhne mit einander. Endlich wurden ſie doch erkannt, verrathen und von Vespaſian zum Tode verurtheilt.

Das Gemählde zeigt dieſe Familie beiſammen in der Höhle. Vorn an ſitzt Sabinus ſelbſt auf der platten Erde. Er hat ein Knie in die Höhe gezogen, beide Hände darauf gelegt, und auf dieſe, von Kummer zuſammengedrückt, die Stirne geſtützt. Neben ihm ſitzt ſeine Gattin. Sie tränkt den jüngſten Knaben an ihrer Bruſt und reicht mit thränendem Auge dem Aelteſten, der vor ihr ſteht und vor Hunger weint, ein Stück Brodkruſte hin.

Die Gruppe iſt vortrefflich geordnet; in der Färbung herrſcht eine ſo ſchöne Harmonie, und die ganze Kompoſition hat ſo viel Anziehendes und Reitzendes, daſs man mit Vergnügen davor weilt. Betrachtet man das Bild aber genauer und mit kritiſchem Auge, ſo entwickeln ſich eine Menge Fehler, die man mit dem Geiſte des Künſtlers, in welchem dieſe ſchöne Idee entſprang, gar nicht reimen kann. Welche Zweckloſigkeit in der Stellung einzelner Theile, welche Miſsgriffe in den Momenten der Darſtellung! Ich will beweiſen, was ich ſage.

Julius Sabinus ſitzt, als die Hauptperſon der Familie, die das gröſste Intreſſe fordert, vorn an. Allein die Richtung des einfallenden Lichtes, das ihm gerade nur den Rücken beleuchtet, die Lage

des Kopfes auf dem Knie und den Händen, rauben uns das ganze Geſicht. Iſt dieſe Bedeckung, oder eigentlich Verſteckung des Geſichts, zweckmäſsig? Wie intreſſant müſste der Grad von Schwermuth und Kummer, den die ganze Lage vorausſetzt, in dem Auge und dem ganzen Blick eines Julius Sabinus ſeyn! und wie leicht wäre es dem Künſtler geweſen, uns dies zu zeigen, wenn er gewollt hätte! wie leicht hätt' er nicht das Geſicht ein wenig auf die Seite wenden, und es durch einen Lichtſtrahl, der ſich über die Schulter wegſtahl, oder durch irgend eine Reflexe erleuchten können! Timanthes verhüllte auch ſeinem Agamemnon beim Opfer der Iphigenia das Geſicht, und that Recht daran — aber welch ein Unterſchied in der Situation! Agamemnon vom lebhafteſten Schmerz überwältigt — Sabinus in ſtummen Kummer verſunken! Agamemnon wurde wahrer durch die Verhüllung des Geſichts, aber Sabinus würde wahrer werden, wenn er ſein Geſicht ein wenig zur rechten Seite wendete. Wir wenden gern das Geſicht von den Gegenſtänden ab, welche unſern Kummer nagend machen, und zur Linken des Sabinus befindet ſich ſeine Gattin mit naſſer Wange, und ſein Sohn, der nach Brod weint. —

Ferner iſt der Zeitpunkt, in welchen das Gemählde fällt, wie die beiden Kinder beweiſen, der Vollendung der neun Jahre nahe. Er hat alſo ſchon lange mit Kummer und Sorgen gerungen, iſt lange von der Furcht, entdeckt

zu werden, gequält und hat Mangel gelitten. Denn, sollte der Vater sich immer satt gegessen haben, wenn der Sohn aus Hunger weint, und die Mutter ihm mit thränendem Auge ein Stückchen Brodkrusle reicht? Gleichwohl ist sein, bis zu den Hüften entblosster Körper, und vorzüglich der stark beleuchtete Rücken, so muskelvoll, so stark und wohlgenährt, als möglich ist, um nicht in Feistigkeit auszuarten. Liegt aber darin nicht ein Widerspruch? Würde es nicht weit mehr unser Mitleid rege machen, wenn sein Körper, ohne an die Häslichkeit des Skeletartigen zu grenzen, einige Spuren seiner Lage zeigte?

Sehen wir zweitens seine Gattin. Sie hat ein hübsches, aber ganz gewöhnliches Weibergesicht, dessen Ausdruck Kummer, und ein unverhaltener Schmerz ist. Aber kann dies Epponia, die heldenmüthige Gattin des Julius Sabinus, seyn? Dies seltene Weib, die freiwillig, aus blosser Liebe zu ihrem Gatten, neun Jahre mit ihm das traurigste Loos, und alles theilte, was das Elend Bittres hat — und sie sollte durch Thränen, und einen heftigen ununterdrückten Schmerz die Lage und das Unglück des geliebten Gatten noch drückender machen? Nein, das kann sie nicht, das lasst ihre idealische Grösse nicht zu! Wenn auch die Noth des Augenblicks — es war vielleicht das letzte Stück Brod, was sie dem Buben zuwirft — ihr eine stumme Thräne aus dem Auge presst, so musste doch der Mund dazu lächeln; und — wie intressant hätte der Ausdruck dieses Gesichts nicht werden können!

— Sehen wir endlich den weinenden Knaben an, er iſt der Natur abgeſtohlen. Er weint laut, und reibt ſich mit beiden umgewandten Händen die Augen. Allein durch dieſe reibenden Hände hat der Künſtler den ganzen intreſſanten Theil des Geſichts verſteckt. Wir ſehen kaum die äuſserſte Spitze der Naſe, und den durch das Weinen verzerrten Mund. Warum das? Wenn ſich ein Knabe in der angenommenen Attitude die Augen reibt, ſo zieht er doch die Hände hin und her, und bald kommt über, bald unter der Hand ein Auge zum Vorſchein, mit welchem er um ſich lauſcht. Warum wählte der Künſtler nicht einen ſolchen Moment, um uns den Kopf durch das Auge intreſſanter zu machen? und dieſer Knabe insbeſondere müſste oft vor ſich hin lauſchen. Er weint nach einem Stück Brod, das die Mutter beſitzt; er wird alſo, trotz ſeines Weinens und ſeines Reibens der Augen, nach dieſem Gegenſtand ſeiner Wünſche, oder wenigſtens auf die Bewegung der Hände der Mutter hinſchielen, weil er davon die Erfüllung ſeiner Bitten erwartet. Noch mehr: die Mutter hält ihm bereits mit ausgeſtrecktem Arme das Stück Brod hin, und dies ſollte er nicht merken, ſondern noch daſteln und weinen, als wüſst' er ſelbſt nicht warum? Wie intreſſant, wie viel intreſſanter als jetzt, hätte der Knabe nicht werden können, wenn der Künſtler zu ſeiner Darſtellung den Moment des Uebergangs gewählt hätte, da er das hingehaltene Stück Brod gewahr wird und den weinenden Hunger mit der Freude des Genuſſes vertauſcht!

Wie kommt aber Herr Profeſſor Rehberg zu dieſen Mifsgriffen in der Charakteriſirung ſeiner Perſonen und in der Wahl der Momente der Darſtellung? Beides wurde mir erſt dann erklärlich, da ich zufällig die Geſchichte der Entſtehung ſeines Gemähldes erfuhr.

Der Künſtler ſah einſt in Rom auf der Strafse eine Bettlerin in derſelben Attitude, als die Gattin des Sabinus ſitzen. Sie tränkte ihr kleines Kind an der Bruſt, und reichte mit Thränen im Auge einem gröfsern Knaben, der vor ihr ſtand und weinte, ein Stück Brod hin. Die Scene war ihm zu rührend; er blieb ſtehn, und entwarf ſich die Skitze in ſeine Schreibtafel, eilte nach Hauſe und zeichnete ſie aus. Jetzt ſuchte er in der Geſchichte umher, wo er ſie anbringen könnte, und Julius Sabinus fiel ihm ein. Ein gemeiner Römer, der wegen ſeines nervigen, muskelvollen und ſtarken Körpers oft den Mahlern als Modell dient, wurde gerufen, und ſafs als Modell zum Julius Sabinus. Nun iſt freilich alles erklärlich! Die Gallerien ſind um ein ſchönes Bild reicher; aber hat auch die Kunſt dabei gewonnen? Steigt man auf dieſem Wege zu den grofsen Idealen empor, die einen Raphael, oder Lenardo da Vinci unſterblich machen?

Sollte Herr Profeſſor Rehberg dieſe Entſtehungsgeſchichte ſeines Werks auch nicht ganz zugeben wollen — ſeine Fehler bleiben dieſelben, und würden uns nur unerklärlich werden.

Ein nicht weniger anziehendes Gemählde, iſt das Opferfeſt des Krodo, vom

Herrn Friedr. Georg Weitſch, Mitgliede der Akademie.

Jeder, der in das Zimmer trat, wo es aufgeſtellt war, eilte zuerſt dahin, und weilte am längſten dabei „Welch ein ſchönes Bild! welch ein Kolorit! „welche liebliche Gegend! wie natürlich der Opfer„rauch ſich durch die alten Eichen hinauf kräuſelt!“ ſagte jeder, und hatte Recht. Fängt man aber an das Gemählde nach den Regeln der Kritik, und den Grundſätzen eines richtigen Geſchmacks zu beurtheilen, ſo geräth man in Verlegenheit, weil man anfänglich nicht weiſs, zu welcher Klaſſe von Gemählden man es überhaupt zählen, mithin, nach welchen Grundſätzen man es beurtheilen ſoll.

Soll es eine Landſchaft ſeyn, in welcher zufällig eine Handlung vor ſich geht? dann entſchlüpfen freilich die Figuren als Nebenwerk der Kritik; aber dann ſind ſie zu groſs und für das Ganze zu imponirend. Soll es eine Handlung ſeyn, die zufällig in einer ſchönen Gegend vor ſich geht? aber dann nimmt die Landſchaft zu viel Raum auf dem Bilde weg, und iſt zu fleiſsig, zu ſchön ausgeführt, weil ſie offenbar die Aufmerkſamkeit eben ſo ſtark, wo nicht noch ſtärker als die Figuren auf ſich zieht. Man iſt alſo gezwungen das Gemählde in die Klaſſe zu ſetzen, in welcher einſt Watteau Epoche machte, worin der Effect bloſs auf das Ganze berechnet

iſt, wo Figuren und Landſchaft ſich wechſelsweiſe unterſtützen, und der Mahler die Bequemlichkeit genieſst, keinem Theile von beiden Vollendung geben zu dürfen, um der Wirkung gewiſs zu ſeyn. Freilich haben ſeit Watteaus Zeiten aus eben dieſem Grunde, viele gründliche Kenner und Künſtler gegen dieſe Gattung von Gemählden geſprochen, weil ſie durch die Bequemlichkeit und Leichtigkeit, womit der Künſtler durch dieſelben den Beifall der Menge und der Halbkenner erhält, ihn in den Fortſchritten ſeiner Kunſt mehr hindern als fördern.

Nun iſt es freilich erklärlich, warum Herr Weitſch ſo viele einzelne Figuren ſo ſehr vernachläſsigt hat, und warum ſo vielen Köpfen Schönheit und Ausdruck mangelt; die Korrektheit einzelner Figuren lag gar nicht in ſeinem Zwecke; er hat blofs die Wirkung des Ganzen berechnet, und hier ſeinen Zweck glücklich erreicht.

So urtheilt die Kritik, und hat Grund ſo zu urtheilen, bis man die gedruckte Beſchreibung nachſieht, wo das Gemählde Nr. 321 ausführlich beſchrieben, und unter die Klaſſe der hiſtoriſchen Gemählde geſtellt wird. Jetzt bekommt die Kritik einen andern Geſichtspunkt und ihr Urtheil muſs ſtrenger ausfallen, weil nun nicht allein jede Vernachläſsigung der Figuren und Gruppen, ſondern auch ſelbſt die zuausgeführten, zu ſehr die Aufmerkſamkeit theilenden Nebenwerke der Landſchaft zu Fehlern werden!

Alle Figuren und Gruppen des Gemähldes einzeln durchzugehn, würde mich weit über die

Grenze dieſer Blätter hinaus führen; aber beweiſen muſs ich, was ich geſagt habe!

Die Handlung geht auf dem Gipfel eines Bergs vor ſich; es iſt indeſs ſchwer, auf einem Gemählde einen Berggipfel im Vordergrunde bemerklich zu machen, wenn der Berg ſelbſt unter demſelben durch den Rahm weggeſchnitten iſt. Herr Weitſch ſucht dieſe Schwierigkeit dadurch zu heben, daſs er ganz im Vordergrunde linker Hand eine Gruppe von Figuren den Berg herauf klimmen läſst. Dieſe ſind nun gleichfalls durch den Rahm abgeſchnitten, ſo, daſs erſt ein Kopf, dann ein Kopf mit den Schultern u. ſ. w. zum Vorſchein kommt.

Wenn der Gegenſtand eines Gemähldes das Ganze einer groſsen Gruppe iſt, z. B. feierliche Volksaufzüge, Jahrmärkte, oder das Gewühl einer Schlacht; denn kann allerdings, und muſs der Künſtler oft ſeine Gruppe durch den Rahm mitten durchſchneiden, und die einzelnen zerſtückelten Figuren verlieren ſich im Ganzen. Ein anderes aber iſt es mit einem Gemählde, das eine einzelne Handlung, die in ſich geſchloſſen, ein Ganzes ausmachen ſoll, darſtellt, wie hier das Opfer des Krodo. Hier ſind keine groſse Volksmaſsen vorhanden, und auch nicht nöthig; wenige Figuren und einzelne Gruppen bilden einen Halbkreis um die Haupthandlung her, an welcher ſie lebhaft Antheil nehmen. Es thut einem wehe, wenn von dieſen einzelnen Gruppen eine verſtümmelt iſt, weil es von der Willkühr des Mahlers abhing, ſie ein

wenig zu rücken, um den Figuren nicht Leiber, Beine und Arme und so allen Ausdruck zu rauben. Und welche Gruppe ist es, die Herr Weitsch jener geringfügigen Idee des Heraufkletterns opfert? Die Gruppe der gefangenen Römer, die von einigen Deutschen zum Opfertode geführt werden. Welch ein Reichthum, welch eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, hätte hier dem Künstler nicht zu Gebote gestanden, wenn er diese Gruppe recht benutzt hätte! Verachtung des Todes, Heldenmuth, Trotz, Furcht, Bangigkeit, Abscheu vor der Barbarei der Deutschen, alles dies konnte er in den gefangenen Römern, und im Kontrast mit diesen, Roheit, siegenden Uebermuth, Theilnahme, Fanatismus u. s. w. in den sie begleitenden Deutschen ausdrücken. Statt alles dessen scheinen von der ganzen Gruppe, wie sie da ist, nur zwei Figuren entfernt an der Handlung Theil zu nehmen, die übrigen sind verstümmelt und wenden uns den Rücken zu!

Neben dieser Gruppe zur Rechten, fast mitten im Vordergrunde, kniet eine weibliche Figur, die sich zur rechten Hand herumdreht; allein diese Drehung ist in der Mitte des Leibes so stark, dass man fürchten muss, der linke Schenkel werde aus dem Gelenk versetzt; und ihr Gewand ist in kleine bedeutungslose Falten geworfen.

Die Hauptgruppe, den Priester, der das Opferkind empfängt, den unglücklichen Vater, der seinen Erstgebornen dem Tode weiht, und die ohnmächtig

zurückſinkende Mutter, hat Herr Weitſch allerdings mit mehr Sorgfalt behandelt. Allein dieſe Hauptgruppe iſt ſo weit auf dem Gemählde zurückgeſetzt, daſs der Ausdruck der Geſichter nur im allgemeinen angedeutet werden konnte, und der Künſtler mehr auf den mimiſchen Ausdruck der Stellungen überhaupt rechnen muſste. Iſt dies aber nicht zweckwidrig? muſs die Hauptgruppe auf einem hiſtoriſchen Gemählde nicht durchaus ſo geſtellt werden, daſs ſie des höchſten Grades des Ausdrucks fähig iſt?

Allerdings ſtand hier Herrn Weitſch der angenommene Grund im Wege — die Handlung ſollte auf dem Gipfel geſchehen; — aber gereicht ihm dies zur Entſchuldigung? Macht er nicht dadurch die Handlung von dem Grunde abhängig, d. h. die Landſchaft zur Hauptſache? darf dies in einem hiſtoriſchen Gemählde der Fall ſeyn?

Ich habe hier freimüthig und ohne Zurückhaltung das Vorzüglichſte angeführt, was die Kritik an dieſem Gemählde zu tadeln findet. Herr Weitſch kann dies nicht übel nehmen, wenn er einſieht, daſs die Kritik Recht hat. Sollte ſie ſich indeſs geirrt haben, ſo wird der Kritiker, dem es bloſs um Kunſt und um Wahrheit zu thun iſt, ſich freuen, eines Beſſern belehrt zu werden!

Ein anderes vortreffliches Gemählde, iſt Chriſtus und die Samaritanerin beim Brunnen,

In halben Figuren und Lebensgröfse, von der berühmten

Angelika Kaufmann Zucchi in Rom.

Das Gemählde iſt Nr. 79 in der Beſchreibung angeführt. Der Werth der Werke dieſer liebenswürdigen Künſtlerin iſt zu bekannt, und das gegenwärtige Gemählde entſpricht ihrem Ruhme. Der Chriſt, mit einem Geſicht voll überaus ſanften, hinreifsenden Ausdrucks, ſitzt redend auf dem Brunnen, ſieht die vor ihm ſtehende Samaritanerin an, und hebt bedeutungsvoll den Zeigefinger ſeiner linken Hand in die Höhe. In der ganzen Stellung der Samaritanerin liegt ein hoher Grad der Aufmerkſamkeit. Sie hat ſich über ihren Waſſerkrug gelehnt, und hängt mit noch halb zweifelndem Blicke an dem fremden Lehrer. Schade, dafs das Untertheil des ausdruckvollen Geſichts ein wenig zu ſtark verkürzt iſt, und der ein wenig zu grell kolorirte Hintergrund dem Eindruck der Figuren im Ganzen ein wenig Nachtheil bringt.

Noch mufs ich einige Bemerkungen über die Wahl des Moments in der Darſtellung machen. Der Gegenſtand iſt, wie bekannt, ſchon von vielen Künſtlern bearbeitet worden, und auf dem ungleich grofsern Theil aller mir bekannten Gemählde von demſelben, hebt der Chriſt, wie hier, den Zeigefinger der rechten oder linken Hand in die Höhe. Die Geberde iſt nicht ohne Bedeutung, aber ſie verſinnlicht doch auch im eigentlichen Verſtande nichts als:

Gieb Acht! was ich dir ſage, iſt wichtig! Es wird alſo dadurch eigentlich gar kein beſtimmter Moment in der Unterredung angedeutet; und ſie kann auf jede wichtige Aeuſserung in dem Geſpräch gezogen werden. Dieſem Umſtande hat ſie unſtreitig ihre öftere Wiederholung zu danken; denn nichts iſt ſchwerer, als einen einzigen, ganz beſtimmten Moment aufzufaſſen, und darzuſtellen.

Schade iſt es indeſs, dafs dieſe ſo vieldeutige Geberde, dennoch den ſchönſten, wichtigſten, und intreſſanteſten Moment des ganzen Geſprächs geradezu ausſchlieſst. Dieſer Moment iſt ohne Zweifel der, wo der Chriſt auf die Frage des Weibes vom Meſſias antwortet: Ich bins, der mit dir redet! Nur in dieſem Moment kann in ihm der höchſte Grad von Würde und Herablaſſung, von Ernſt und Liebe, und in ihr der höchſte Grad von Aufmerkſamkeit, Erſtaunen und Ueberraſchung ausgedrückt werden. Unmöglich aber darf der Chriſt dabei Hand und Zeigefinger in die Höhe heben, wenn Sinn in ſeiner Geberde liegen ſoll.

So bald der bildende Künſtler das Gebiet der freien Phantaſie verläſst, und einen beſtimmten hiſtoriſchen Moment darſtellen will, iſt er an die Regel der wahren Verſinnlichung in der Geberde ſo ſtrenge gebunden als der Schauſpieler, und jede müſsige, nichts ſagende Stellung iſt ihm ſo wohl als Fehler anzurechnen, wie jenem. Freilich wird gegen dieſe Regel ſo oft, und ſelbſt von den

beſten Künſtlern geſündigt; aber können Beiſpiele entſchuldigen? Gelten Auctoritäten gegen Forderungen der Kunſt und des Geſchmacks? Muſs der Kritiker nicht auf Vollkommenheit dringen, und ſelbſt da noch kleine Mangel rügen, wo er zu eben der Zeit von den gegenüberſtehenden Vollkommenheiten entzückt wird?

Man verzeihe mir dieſe Abſchweifung, die ich der Strenge meiner Kritik zur Apologie mitgebe, um nicht gemiſsdeutet zu werden!

(wird fortgeſetzt.)

Der Wilhelmsplatz.

Unter den schönen Plätzen Berlins verdient der Wilhelmsplatz vorzüglich mit zuerst genannt zu werden. Er bildet ein grofses, regelmäfsiges Viereck, das von prächtigen Häusern und Pallästen umgeben und mit einer Allee von Linden eingefafst ist. Der Platz selbst ist nicht gepflastert, und dient dem Regiment von Götz zum Exercierplatze.

Nichts konnte dieser Bestimmung des Platzes mehr entsprechen, als die Idee Friedrichs des Unvergefslichen, hier den Helden seiner Armee, die entweder im Dienst des Vaterlandes ihr Leben opferten, oder mit ihrem grofsen Beherrscher, nach dem erkämpften Frieden, die Früchte ihrer Siege genossen — öffentliche Ehrenmäler zu errichten. Fünf Bildsäulen von weifsem Marmor, tragen die Namen: Schwerin, Keith, Seidlitz, Winterfeld und Ziethen. Bald wird auch die Sechste hinzukommen, welche Se. Majestät, der jetzt regierende König, dem Andenken des alten verdienstvollen Fürsten Leopold von Dessau widmet.

Der Gedanke, auf dieſe Weiſe Verdienſte um das Vaterland zu ehren — bedarf keines Lobſpruchs. Griechenland würde weniger groſse Männer hervorgebracht haben, wenn nicht an jedem Orte, neben jedem Tempel, die Heldenmäler ſeiner Heroen den Jüngling entflammt hätten, durch muthvolle Thaten ſein Andenken dem Nachruhm dieſer vergötterten Vorfahren gleich zu machen.

Auf dieſe Wirkung für Patriotismus, vorzüglich bei den jungen Kriegern, die ſich um und neben dieſen Statüen mit kriegeriſchen Uebungen beſchäftigen, hat man auch wohl Rückſicht genommen, indem man dieſelben nicht allein in modernem Koſtüm, ſondern genau in den Uniformen der Regimenter, welche ſie anführten, gebildet hat; Schwerin und Winterfeld ausgenommen, welche antik gekleidet ſind. Es iſt mir allerdings einleuchtend, daſs ein junger Krieger beim Anblick einer Statüe, die im alten heroiſchen Stil, d. i. faſt nackt gebildet iſt, unmöglich das empfinden kann, als wenn er einen Marmormann vor ſich ſieht, dem er ſo ganz ähnlich iſt; der eben ſolche fleiſe Stiefeln, ſo groſse Handſchuhe an hat, eben ſo mit einem dreieckigten Hut und einem umwickelten Haarzopf verſehen iſt, als er ſelbſt. — War alſo dieſe Wirkung auf die Geſinnung des ſich bildenden Kriegers die Hauptabſicht dieſer Statüen, ſo hatte man Recht, ſie ſo und nicht anders zu bilden.

Betrachtet man ſie indeſs auſser dieſer Tendenz als bloſse Kunſtwerke, ſo verändern ſich mit dem neuen Geſichtspunkte auch die Gründe, nach wel-

chen geurtheilt werden mufs. — Es sei mir erlaubt, mich noch etwas bei diesem Gegenstande zu verweilen.

Man sagt gewöhnlich, um das moderne Kostüm an Statüen zu rechtfertigen: „Die alten Künstler arbeiteten ihre Bilder im Geschmack und mit der Bekleidung ihres Zeitalters — warum sollen die neuern es nicht eben so machen?“ Allein der Satz ist falsch. Die grösten Künstler des Alterthums suchten in ihren Werken den Menschen so viel möglich nackt darzustellen. Die gröste uns gedenkbare Schönheit finden wir in dem menschlichen Körper, und jedes Gewand, es mag noch so schön geworfen, mit noch so viel Kunst gearbeitet seyn, ersetzt dem Künstler das nicht, was es verbirgt.

Aus diesen Gründen wichen die alten Künstler allerdings von der Kleidertracht ihres Zeitalters ab, und schufen sich leichte idealische Gewänder zu ihren Götter- und Heroenbildern, zu denen sie freilich die Idee aus der ältesten Kleidertracht ihrer Nationen schöpften, sie aber doch nach dem Erfordernifs der Kunst modificirten.

Machten auch gewisse Begriffe, welche sie mit einigen Statüen verbanden, z. B. mit den Bildern der Minerva, der Vestalen u. s. w. eine Bekleidung nöthig; so gewährte ihnen das lose, freie Gewand eine Menge Vortheile, welche der neuere Künstler, wenn er sich an den modernen Geschmack bindet, entbehren mufs. Die neuere Kleidung, und vorzüglich die männliche, verbirgt nicht allein alles Nackende, bis auf Gesicht und Hände; sondern hält

auch bei dem genauen Anschliefsen an den Körper durch keinen schönen Faltenwurf schadlos.

Nicht also, weil die alten Künstler ihre Statüen mit den Gewandern bekleideten, welche wir an alten Kunstwerken erblicken, oder, weil sie in diesem oder jenem Zeitalter Mode waren; sondern, weil sie den Forderungen der Kunst am mehrsten entsprechen, weil sie so wenig als möglich von den schönen Formen des Körpers verbergen, und wo sie es thun, dem Künstler verstatten, so viel als möglich durch einen schönen Faltenwurf zu entschädigen — ist man berechtigt, die Beibehaltung der antiken Kleidung zu verlangen.

Man sagt ferner: „Eine Statüe Friedrichs des „Grofsen z. B. ist noch einmal so interessant, wenn sie „mir den bewunderten Helden gerade so darstellt, „als er sich trug; den Hut so auf die Seite gedrückt, „den Rock so geknöpft u. s. w. weil mir dies eine „weit bestimmtere Idee von dem grofsen Manne ge„währt, als wenn ich ihn im heroischen Stil, halb „nackt, und mit idealischen Zügen erblicke.“ —

Man verwechselt hiebei offenbar die Bestimmung eines Familienstücks mit der Bestimmung eines öffentlichen Kunstwerks. Die alten Römer hatten schon ihre Familien oder Ahnenbilder, die sie so ähnlich als möglich zu machen suchten, und eben so kleideten, wie die Personen gekleidet waren, welche sie vorstellten. Indem man sie aber als Familienstücke, als Bilder, die nur für die Familie, aus welcher sie Personen vorstellten, Interesse hatten, in den Häusern in Schränke verschlofs, wurden

vielen der so abgebildeten Männer auch öffentliche Denkmaler gesetzt; aber nie liefs sich ein Künstler verleiten, sich jene Familienstücke dabei zum Muster zu nehmen: er fühlte zu wohl, dafs die Kunst jetzt höhere Ansprüche an ihn habe, und er arbeitete sein Werk idealisch aus.

Es interessirt ungemein, wenn man in Kassel, in einem Zimmer des Museums, unvermuthet die Familienbilder des Landgräflichen Hauses findet. Mit möglichster Aehnlichkeit in Wachs bossirt, mit denselben Kleidungsstücken bekleidet, welche die Personen selbst trugen, mit demselbem Haarputz u. s. w. sitzen die Figuren in einem Kreise, und man glaubt beim Hereintreten, einen Blick in den häuslichen Zirkel dieses berühmten Fürstenhauses zu thun. Allein bei allem Interesse, das diese Familienstücke als Familienstücke haben; was würde man sagen, wenn eine der Damen, wie sie hier ist, mit ihrem grofsen Reifrock, mit langem Schlepp, mit der hochaufgethürmten Haarfrisur und dem Fächer in der Hand, auf dem schönen Wilhelmsplatze, vor dem Museo, als ein öffentliches Kunstwerk, ausgestellt würde?

Mit dem höchsten Interesse hab ich das Wachsbild Peters des Ersten, in der Akademie zu St. Petersburg, betrachtet — es ist nach einem Abgufs über das Gesicht des Zaars gebildet, und mit seinem eignen Haar und seinen eignen Kleidern bedeckt; aber würde Falkonet den Namen eines Künstlers verdienen, wenn er den kaiser so in Bronze gegossen, und auf dem schönen Petersplatze aufgestellt hätte?

Das Familienstück ist ein Werk der blos nachahmenden Kunst; es ist der Gestalt eines Menschen gewidmet, und kann mithin nicht ähnlich genug seyn. Das öffentliche Denkmal ist schon ein eigentliches Werk der Kunst; es ist nicht der Gestalt eines Menschen, sondern seinen Verdiensten gewidmet. Bei dem Familienstück denk ich vorzüglich nur an die Person, welche vorgestellt ist; Lob und Tadel trifft sie, und des Künstlers wird nur nebenbei als eines treuen Nachahmers gedacht: — bei dem öffentlichen Denkmal hingegen ist das Kunstwerk selbst der Hauptgegenstand; ich beurtheile in ihm nicht den Helden, den es vorstellen soll, sondern den Künstler, der es verfertiget hat, und in wiefern es ihm gelungen ist, in seinem Werke den Ruhm seines Helden zu verewigen.

Sind diese Gründe richtig, so folgt von selbst, dafs der Künstler bei Statuen, die als öffentliche Denkmäler aufgestellt werden sollen, sich über die blos nachahmende Kunst erheben, und seinen Helden idealisiren mufs. Da ihm nun die neuern Kleidertrachten geradezu hinderlich sind, und ihm oft unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg legen, so mufs er sie mit der passendern Antikentracht vertauschen, und — thut er mehr dabei, als dafs er die Mode eines Jahrzehends der Kunst zum Opfer bringt? Selbst die Aehnlichkeit des Gesichts darf er nur in so weit beibehalten, als die Schönheit seines Werks nicht zu sehr dadurch gestört wird.

Die Folge von allem, was ich hier gesagt habe, ist nun wohl, dafs der Kenner wünscht: die hier als

Ehrenmäler der preufsischen Helden aufgestellten Standbilder möchten nicht in moderner Kleidung gearbeitet seyn. — Wir wollen sie indefs, so wie sie sind, ein wenig näher betrachten.

Ziethen, von Schadows Meisterhand, verdient von allen zuerst genannt zu werden. Er steht mitten am Platz, mit dem Gesicht gegen die Mohrenstrafse gewendet. Die Statüe ist über Lebensgröfse, von weifsem Marmor, und in der Husarenuniform des bekannten Regiments, das so lange von Ziethen den Namen trug, dargestellt. Man mufs dem Künstler die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dafs er aus dem Husaren alles gemacht hat, was der Kunst möglich war. Allein wir entkleiden in Gedanken den Held von dieser zwangvollen Tracht, um ihn als Held beurtheilen zu können.

Er steht nachläfsig an einem Baumstamm gelehnt mit übereinandergeschlagnen Beinen, und stützt mit der rechten Hand sein Kinn. Dem Kritiker fällt bei dieser Stellung Winkelmanns Urtheil ein: „Die „alten Künstler hielten es für unanständig, einen „Held mit übereinandergeschlagnen Beinen zu bil„den“ wobei er sich auf alle noch übrigen Kunstwerke des Alterthums beruft, unter welchen die Statüen der Heroen einen sehr grofsen Theil ausmachen, aber keine einzige jene Stellung hat.

Eine Ursach mufsten die alten Künstler wohl haben, diese — zu einer so schönen Biegung der Knie Anlafs gebende Stellung zu vermeiden; ob sie sie aber, wie Winkelmann glaubt, für unanständig hielten, ist mir nicht erwiesen. Wir finden einen

Merkur, einen Apoll und die vergötterte Pfyche faſt immer in dieſer Stellung; was man nun für Götter anſtändig hielt, konnte man unmöglich bei den Heroen unanſtändig finden. Die Urſache muſste alſo eine andre ſeyn; und ſie läſst ſich, wie ich glaube, aus der Sache ſelbſt entwickeln.

Das Uebereinanderſchlagen der Beine iſt die deutlichſte Verſinnlichung der Abſpannung aller Kräfte, der Unthätigkeit und der Ruhe, und wird von den alten Künſtlern, die auf eine beſtimmte Bedeutung in ihrer Mimik ſo viel hielten, nie gebraucht, als wenn ſie jene Begriffe ausdrücken wollten. Mit dem Begriff eines Gottes ſtreitet der Begriff der Ruhe keinesweges; er konnte ſich derſelben, nach den Ideen der Alten, unbedingt überlaſſen. Aber in dem Begriff des Helden iſt zugleich der Begriff einer immer regen, vorwärtsſtrebenden Kraft gegeben, und folglich in ſeiner Stellung eine Verſinnlichung der unthätigen Ruhe nicht unanſtändig, wie Winkelmann behauptet, ſondern unpaſſend.

In ſo fern nun Ziethen als Held dargeſtellt iſt, wünſcht ich dieſe Stellung ſeiner Beine anders; dies iſt aber auch alles, was die Kritik an dieſem Meiſterwerke zu tadeln findet. Die ganze übrige Stellung, das ſinnende Auge, das Stützen der linken Hand auf den Säbel, die ganze vortreffliche Bearbeitung des Marmors; alles verräth die Hand eines Meiſters, von dem die Kunſt unter uns eine neue Epoche erwarten darf.

Die Statüe ſteht übrigens auf einem Piedeſtal von grauem Marmor, an deſſen Seiten von weiſsem Mar-

mor, einige der schönsten Züge aus Ziethens kriegerischem Leben in Basrelief angebracht sind. Das Ganze wird mit einem eisernen Gitter umgeben.

Die älteste der hier vorhandenen Statüen ist dem berühmten Feldmarschall, Grafen von Schwerin, gewidmet. Sie ist von dem bekannten L. B. Adam angefangen, und von Sigisbert Michel im Jahre 1771 geendigt und aufgestellt worden.

Die Idee einer Statüe, die als Ehrenmal zum Andenken eines berühmten Mannes dienen soll, läfst sich auf eine zweifache Art bilden.

1) Der Künstler abstrahirt von allen einzelnen Thaten seines Helden, hält sich blofs an seinem Charakter, und sucht diesen selbst zu versinnlichen, oder

2) er hebt aus der Geschichte seines Helden eine einzelne Handlung aus, an welche vielleicht sein Ruhm geknüpft ist, oder deren Andenken man vorzüglich zu erhalten sucht: und stellt ihn in einem bestimmten Momente derselben dar.

Ich will hier nicht untersuchen, welche von beiden Darstellungsarten für ein Denkmal des heldenmüthigen Schwerin passender gewesen wäre — genug Adam wählte die zweite, und stellte seinen Helden in dem Momente dar, wie er eben in der Schlacht vor Prag die Fahne aufgehoben hat, und damit gegen den Feind eilt.

So wenig ich nun im Ganzen gegen die Idee habe, einen Held als handelnd darzustellen; so wenig bin ich mit der Wahl dieses Momentes zufrieden. Wenn die Alten einen Herkules bilde-

ten, wie er im Begriff ist, den Löwen oder die Hydra zu erlegen; so versteht jeder das Kunstwerk, der auch die Geschichte des Herkules nicht kennt. Er sieht einen Mann von ungewöhnlicher Stärke, voll Heldenmuth vor sich, der eine wilde Bestie besiegt. Wer aber kann sich den Moment in der Handlung Schwerins erklären, wenn er nicht vorher die Geschichte der Schlacht von Prag gelesen hat? wenn er nicht weiss, dass dort, nicht weit von dem Feldherrn, ein Fähnrich erschossen wurde, dass Schwerin selbst dahin eilte, die auf der Erde liegende Fahne aufhob, um damit gegen den Feind zu dringen; denn gerade in dem Moment, da er die Fahne aufgenommen hat und fort eilen will, ist er gebildet. Wer dies alles nicht weiss, sag ich, wird in der Statüe nichts sehen als einen Fähnrich, der gegen den Feind marschirt, da ein Feldherr keine Fahne trägt; und wenn ihn nun der Kommandostab in der andern Hand, in dieser Idee wieder zweifelhaft macht, wird er gar nicht wissen, was er daraus machen soll.

Die Bearbeitung des Marmors hat nichts vor der Idee voraus. Die Fahne, welche hinten herab hängt, dient der Statüe zum Halter, bedeckt sie aber von der linken Seite fast ganz, und hat einen zu gebrochnen, ängstlichen Faltenwurf. Das Kostum ist römisch, aber über den antiken Harnisch hängt der preussische schwarze Adlerorden; das Haupt bedeckt eine Perrücke, deren lockiges Haar zum Theil im Nacken zusammen gebunden ist, und über die Schultern wegflattert; und

an dem über der Fahne angebrachten Spiefs ſteht Fridericus Rex in der gewöhnlichen Abkürzung. Etwas über das Unſchickliche in dieſer Zuſammenſetzung des antiken und modernen Koſtums zu ſagen, wäre überflüſsig.

Die Statüe ſteht auf einem Piedeſtal von weiſsem Marmor, und iſt mit einem eiſernen Gitter umgeben.

Die Statüe des im Jahre 1758 bei Moys in der Ober-Lauſitz gebliebenen Generallieutenants von Winterfeld, iſt von den Gebrüdern Ränz in den Jahren 1773-76 verfertigt worden. Das Koſtum iſt gleichfalls römiſch. Der Held lehnt ſich an einen Eichenſtamm, worauf Helm und Schild liegen; in der rechten Hand hält er einen Kommandoſtab, und die Linke ſtützt ſich auf den Griff ſeines Degens.

Das ganze Werk iſt ohne alle Grazie, und plump gearbeitet. Ueber die linke Schulter ſchlägt ſich ein Mantel, auf welchem der Stern des preuſsiſchen Adlerordens zu ſehen iſt, und auf dem Haupte trägt er eine noch ſteifere Perrücke als Schwerin. Die beiden Künſtler ſcheinen ſich alſo in dieſem Stück die vorige Statüe zum Muſter genommen zu haben. Was indeſs Adams Geſtalt zu ſchlank und gewaltſam gewendet iſt, iſt dieſe zu fleiſchig und zu ſteif.

Die vierte Statüe iſt dem, 1758 in der Schlacht bei Hochkirch gebliebenen Feldmarſchall von Keith gewidmet, und von dem Königl. Bildhauer Taffart verfertigt. Der General iſt in der Infanterieuniform ſeines Regiments gebildet, hat einen dreieckigen

Federhut auf, und unter dem Rocke einen Küraſs über die Bruſt geſchnallt; trägt über die Schulter den Preuſsiſchen Adlerorden, und an den Füſsen Stiefeln und Sporen. Die rechte Hand ſtreckt er gerade vor ſich weg mit dem Kommandoſtabe, in der Linken hält er — ein paar Handſchuhe, und das ſtarke Haar iſt dicht am Nacken in einem Zopf gebunden und mit Band umwickelt.

Einen militairiſchen Charakter in die Geſtalt zu legen, iſt dem Künſtler nicht gelungen. Die Statüe ſteht übrigens auf einem ſchönen Piedeſtal von graulichem Marmor, und iſt gleich allen übrigen mit einem eiſernen Gitter umgeben.

Die fünfte Statüe, von caraiſchem Marmor, gleichfalls von Taffart gearbeitet, iſt dem tapfern Seidlitz, General der Cavallerie, gewidmet. In der Geſtalt liegt weit mehr Edles und Groſses als in der vorigen, obgleich die Cavalleriemuniform, die ſteifen Stülpſtiefeln, der dreieckige Hut mit einem Federbuſch, die groſsen Handſchuhe u. ſ. w. den Gedanken eines Ideals nicht aufkommen laſſen.

Daſs der Wilhelmsplatz durch dieſe Denkmäler von Männern, die in der preuſsiſchen Geſchichte unvergeſslich ſind, ein groſses Intreſſe erhält, ſieht jeder. Je mehr ein Staat das Andenken ſeiner groſsen Männer ehrt, je mehr Nahrung giebt er der Flamme des Patriotismus, und ſpornt den ſich bildenden Jüngling an, durch ähnliche Thaten ſich einen ähnlichen Ruhm zu erwerben.

R —

Noch

Noch ein Wort über die Parzen

auf dem Denkmal

des Grafen von der Mark.

Bei meiner Beurtheilung des Monuments des jungen Grafen von der Mark, im erſten Heft dieſer Zeitſchrift, wo ich gerade von der hohen Schönheit der darauf angebrachten Gruppe der Parzen, und der genauen, beſtimmten Bedeutſamkeit derſelben ſpreche; indem durch das Zerreifsen des Fadens bei dem Bitten und Zogern der Schweſtern, durch den Moment der Handlung überhaupt, der zu frühe Tod eines hofnungsvollen Knaben ſo anſchaulich verſinnlicht wird; fiel mir unwillkührlich die Nachahmung dieſer Gruppe, an einem Orte ein, wo ſie „ihrem beſtimmten Sinne nach“ gar nicht hingehört, und ich ſagte in einer Anmerkung:

„Widerſinniger läſst ſich nichts denken, als „die Nachahmung dieſer Gruppe über dem Bal„kon eines ſonſt ſchönen und freundlichen Hau„ſes in der Wilhelmsſtraſse — was ſollen die „Parzen da?“ —

Ich hatte mich nie darum bekümmert, wem dieſes Haus gehörte, konnte alſo, indem ich jene Zeilen niederſchrieb, weder an den Eigenthümer deſſelben, noch an den Erfinder dieſer Verzierungsart denken; ich ſprach blofs von der Sache, die wie ich glaubte, von ſelbſt verſtändlich ſei.

Es mufste mir daher auffallend ſeyn, im Juniusſtück der neuen Berliner Monatsſchrift einen Aufſatz über die Parzen, im Bezug auf meine Anmerkung zu finden, welcher von dem Eigenthümer jenes Hauſes, dem Freiherrn von Hagen, herrührt, und worin derſelbe behauptet, dafs

1) die Anbringung dieſer Gruppe der Parzen über dem Balkon ſeines Hauſes nicht widerſinnig, ſondern ſehr paſſend ſei, dafs

2) das Wort: widerſinnig, zu den beleidigendſten in der deutſchen Sprache gehöre, und dafs ich mich

3) durch Eitelkeit habe verleiten laſſen, etwas widerſinnig zu nennen, was doch höchſtens nur wider meinen Sinn ſei, und dafs

4) daher meiner Kritik Urbanität mangele.

Hierdurch werd' ich nun allerdings gezwungen, mich über die dort hingeworfene Anmerkung ausführlich zu erklären; doch vorläufig noch etwas über die Bedeutung des Worts: widerſinnig. Wie iſt es möglich dies Wort unter die beleidigendſten in der deutſchen Sprache zu zählen? Ich habe dies Wort von der Anwendung eines Kunſtwerks zu einem gewiſſen Zwecke gebraucht, und nun hat

1) jedes Kunſtwerk eine beſtimmte **Bedeutung**, die keineswegs von dem abhängt, der es zu irgend einem Zwecke anwendet, wenn er nicht zugleich der Erfinder deſſelben iſt; es bekommt
2) nach dem Zwecke, zu dem es angewandt wird, einen beſtimmten **Sinn**.

Triſt ſichs nun, daſs jemand ſich in der **Bedeutung eines Kunſtwerks irrt**, daſs es ſeinem Zwecke nicht entſpricht; ſo iſt es entweder **unpaſſend**, oder **widerſinnig** angebracht. Unpaſſend, wenn es blos eine andre Bedeutung hat, widerſinnig, wenn es das Gegentheil von dem bedeutet, was man annahm. In beiden Fällen liegt indeſs nur ein **Irrthum zum Grunde**; und wann iſt es denn ſo beleidigend, jemand eines Irrthums zeihen?

Der Herr Verfaſſer jenes Aufſatzes behauptet indeſs, daſs die Anbringung der Schadoſchen Gruppe der Parzen über dem Balkon ſeines Hauſes nicht **widerſinnig** ſei; denn

1) „ſie ſollen den Lebensfaden des Eigenthümers, „wenn es ihnen ſonſt beliebt, recht lang aus„ſpinnen.“

Dies wäre nun ſo übel nicht, wenn nicht durch einen etwas ſtarken Irrthum die drei Parzen auf Schados Todtenmale mit den Parzen im allgemeinen verwechſelt würden. Drei Parzen, welche ruhig ihren Faden fort zu ſpinnen ſchienen, würden der Abſicht des Herrn Verfaſſers entſprechen, aber Schados Parzen, welche im Begriff ſind, den Lebensfaden eines Knaben zu zerreiſsen, der noch die

Hofnungen und Erwartungen nicht erfüllt hat, die man von ihm hegte, sagen bestimmt das Gegentheil von dem, was sie sagen sollen; und berechtigen mich dadurch allerdings, ihre Anbringung widersinnig zu nennen.

Schados vortrefliche Parzengruppe könnte den hohen Kunstwerth gar nicht haben, den jeder ihr zugestehen muss, wenn sie einen andern Sinn haben könnte, als den Tod eines jungen, unausgebildeten Menschen anzudeuten; sie passt also eben so wenig auf das Grabmal eines Greises, als sie fähig ist, über dem Balkon eines Hauses den Wunsch des Eigenthümers nach einem langen Leben zu versinnlichen. Der Herr Verfasser sagt

2) „die Parzen können an der Stirn eines Hauses „so gut ihren Platz finden, als auf einem Trauer„male“ weil der Mensch wohl thut, sich bei Zeiten mit dem Tode bekannt zu machen.

Gutgemeint ist diese Absicht unstreitig; aber Horazens Regel: dass auch in der Kunst alles seinen Ort habe, ist gleichfalls nicht zu verwerfen. Die alten Griechen widmeten ihre Schauspielhäuser dem Bachus als dem Gott der Freude, weil sie sich in denselben freuen wollten, und — an ihren Sarkophagen zerrissen und zerschnitten die Parzen den Lebensfaden. Hätte noch jetzt jemand den Gedanken: da es doch unstreitig gut ist, wenn sich die Menschen auch mitten im Genuss der Freude ihres Todes erinnern, den Vorhang einer Bühne, wie die Thür eines Grabgewölbes, zu verzieren; so würde, bei aller Güte der Absicht, doch Horaz und

alle, die feines Sinnes ſind, den Kopf darüber ſchütteln. Auch ſollen die Parzen, nach der Meinung des Herrn Verfaſſers an die „Launen“ des Schickſals erinnern, und er verwechſelt ſie dabei mit der, auf dem ſich ſchnell wendenden Rade des Glücks ruhenden Tyche.

Wenn ich alſo der Abſicht des Herrn V.'s durch die Verzierung ſeines Hauſes die Vorübergehenden an den Tod zu erinnern, (die Vorübergehenden ſag ich; denn hätt' er ſeiner ſelbſt wegen dieſe Erinnerung nöthig gehalten, ſo hätte das Sinnbild ſchicklicher ſeinen Platz im, als auſser dem Hauſe gefunden) alle Gerechtigkeit widerfahren laſſe; ſo hört die Anbringung gerade dieſer Gruppe, deſswegen doch nicht auf widerſinnig zu ſeyn, weil es gerade dieſe Gruppe d. h. ein Kunſtwerk iſt, das eine ſo beſtimmte Bedeutung hat, daſs es nur auf dem Grabmale eines jungen Menſchen an ſeinem Platze iſt.

Da überhaupt „der Menſch (wie der Herr V. „bemerkt) gewöhnlich in einem Hauſe geboren „wird, gewöhnlich in einem Hauſe die meiſten „Veränderungen, die ihm beſtimmt ſind, erlebt, und „endlich, auch gewöhnlich in einem Hauſe ſeine „Tage beſchlieſst“ ſo leitet dies natürlich auf den allgemeinen Wunſch, daſs der glücklichen Veränderungen und Tage, die wir in einem Hauſe erleben, ſo viel, der unglücklichen ſo wenig als möglich ſeyn mögen; und dieſem Wunſche gemäſs, hat man von je her das Aeuſsere der Häuſer zu verzieren geſucht; die Schutzgötter und Wohlthäter der

Menſchen; oder glückliche Heroen und ihre unter dem Schutz jener mächtigern Weſen, verrichtete Thaten u. ſ. w. daran abgebildet. Der Herr Verfaſſer ſelbſt ſtimmt zu Anfange ſeines Aufſatzes in jenen allgemeinen Wunſch ein, und das Widerſinnige ſeiner Verzierungsart liegt gerade darin, daſs er dieſen Wunſch durch eine Gruppe auszudrücken glaubt, die gerade das Gegentheil verſinnlicht; daher er denn verleitet wird, auſser dieſer Bedeutung (dem Wunſch nach Glück und langem Leben) noch eine zweite hineinzulegen, nemlich, die Erinnerung an den Tod; zwei Bedeutungen, die in einem und demſelben Sinnbilde ſich nur auf eine ſehr gezwungene — wenn ich nicht ſagen, ſoll ungereimte Art verbinden laſſen.

Aus den eben angeführten Gründen ſind auch die vier Jahreszeiten an dem Hauſe des Herrn Verfaſſers keineswegs an ihrem Platze. An einem Gartengebäude würde man ſie vielleicht zweckmäſsig finden; aber an einem ſchönen Wohngebäude in einer der prächtigſten Straſsen Berlins? Den Schluſs des Herrn V.: Den vier Jahreszeiten laſſen ſich allegoriſche Bedeutungen geben, und die vier Lebenszeiten des Menſchen darunter verſtehen: nun verlebt der Menſch dieſe Zeiten gewöhnlich in einem Hauſe, und folglich ſind auch die Sinnbilder der Jahreszeiten an der Stirn eines Hauſes an ihrem Platz; — dieſen Schluſs, ſag ich, möchte die Kunſt niemals billigen.

Man ſieht aus dieſem allen, daſs ich mit dem Herrn Verfaſſer ganz einverſtanden bin, in den Bas-

reliefen, Standbildern, Büſten u. ſ. w. welche an Häuſern angebracht werden, etwas mehr zu ſuchen, als bloſse architectoniſche Verzierung. Nur muſs der Sinn, den man damit verbindet, dem Ganzen angemeſſen, zweckmäſsig und natürlich ſeyn. Schlüters Verzierungen des hieſigen Zeughauſes können darin als ein Muſter angeſehn werden. Von Aufsen ſuchte er alles Glänzende des kriegeriſchen Standes, durch Sinnbilder der Ehre, und Trophäen des Siegs und des Ruhms darzuſtellen; aber in dem innern Hofe des Gebäudes ſucht er die Gefahren dieſes Standes, welche durch ſein glänzendes Aeuſsere verſteckt werden, ſichtbar zu machen, und in ſeinen ſterbenden Köpfen, welche hier zur Verzierung dienen, iſt der Tod in allen Geſtalten des Schmerzes verſinnlicht.

Nach dieſer kurzen Auseinanderſetzung meiner Gründe, wird der unpartheiiſche Kenner der Kunſt ſchwerlich dem Herrn Verfaſſer beiſtimmen, wenn er glaubt, daſs ich mich durch Eitelkeit verleiten laſſen, etwas widerſinnig zu nennen, was höchſtens nur wider meinen Sinn ſey. Mein Urtheil war bloſs auf Principe gegründet, welche der gute Geſchmack allgemein anerkannt, und über die in der Kunſt ſchon lange nicht mehr geſtritten wird.

Noch muſs ich etwas über den Schluſs des Aufſatzes ſagen. Der Herr Verfaſſer frägt: „Iſt es denn ſo ſchwer Kritik mit Urbanität zu verbinden?“

Alles, was Urbanität einem Kritiker vorfchreibt, iſt:

1) ſo viel möglich nur von Sachen, nicht von Perſonen zu ſprechen; ich habe dieſe Vorſchrift gegen den Herrn Verfaſſer auf das ſtrengſte beobachtet —

2) ſich keiner Ausdrücke zu bedienen, welche beleidigen; — daſs dies mit dem Worte: widerſinnig, nicht der Fall iſt, hab ich erwieſen; und auf der andern Seite legt auch die Kritik ſelbſt dem Kritiker die eben ſo heilige Pflicht auf:

Keiner Rückſicht die Wahrheit zu opfern!

R —

Ueber das pantomimiſche Ballet.

Ein Dialog.

A. Sind Sie heute im Nationaltheater gewesen?

B. Ja!

A. Wie hat's Ihnen gefallen?

B. Was denn? das Theater, oder — —

A. Das neue Ballet mein' ich: Der Geburtstag, oder die Rückkehr des Gutsherrn auf sein Schloss, vom Herrn Balletmeister Lauchery? Ich für mein Theil habe mich dabei amusirt!

B. So müssen wahrscheinlich unsere Begriffe von dem pantomimischen Ballet überhaupt sehr von einander abweichen; denn ich — — kann dies nicht von mir sagen.

A. Ey — Sie sind ein ewiger Tadler!

B. Welch einen ungerechten Vorwurf Sie mir da machen! Ich glaube das Schöne zu finden, wo es zu finden ist. Aber sagen Sie mir doch, lieber Freund, was Ihrer Meinung nach eigentlich ein pantomimisches Ballet ist, oder was es nach richtigen Grundsätzen des Geschmacks sein sollte?

A. Nun! — ein pantomimiſches Ballet iſt . . . eine theatraliſche Unterhaltung.

B. Richtig! es kommt nur noch darauf an, daſs wir über den Begriff einer theatraliſchen Unterhaltung einig werden. Das Beiwort: theatraliſch, muſs doch wohl ein Merkmal anzeigen, wodurch ſich dieſe Unterhaltungen von allen übrigen unterſcheiden?

A. Nun — es iſt eine Unterhaltung im Theater. —

B. Nach dieſer Meinung läge das Merkmal nicht in der Unterhaltung, ſondern es zeigte bloſs den Ort an, wo man ſich unterhalten lieſse, gleichviel wodurch! Fiele alſo einmal irgend jemanden ein, auf irgend einem Theater eine Geſellſchaft, als Damen und Herrn gekleideter Hunde und Affen tanzen zu laſſen, ſo wäre dies eine wirkliche theatraliſche Unterhaltung.

A. Das nun wohl nicht.

B. Sie verwechſelten alſo die Begriffe. — Die Unterhaltung heiſst nicht theatraliſch, weil ſie im Theater gegeben wird; ſondern das Theater hat ſeinen Namen von einer beſtimmten Gattung der Unterhaltungen, die hier gegeben werden ſollen. Es kommt nur darauf an, den allgemeinen Charakter dieſer Gattung zu beſtimmen, um zu wiſſen, was eine theatraliſche Unterhaltung ſein ſoll.

A. Da ſcheinen Sie mir recht zu haben; aber wenn ich bitten darf, weniger weitläuftig! Sagen Sie mir die Reſultate ihrer Unterſuchungen kurz und gut, und behalten Sie die Entwickelung ihrer Gründe für ſich! Gefallt mir Ihre Meinung, gut! Im Gegentheil

ist es noch immer Zeit genug, uns über die Gründe zu zanken!

B. Wohl dann! Als wesentlich für alle theatralische Unterhaltungen, denk ich mir, dafs damit die Darstellung irgend einer Scene des menschlichen Lebens verbunden ist; oder: dafs darin irgend etwas dargestellt wird, das dem Menschen widerfahren kann. —

A. Das leuchtet mir ein.

B. Die Darstellung geschieht nun durch Rede und Geberde. Eine Unterhaltung, in welcher diese beiden Hülfsmittel mit einander verbunden sind, heifst ein Schaufpiel; bedienet man sich aber des letztern, der Geberde, allein, so heifst sie eine Pantomime, und mischt man nun in eine solche Darstellung den Tanz, ein pantomimisches Ballet.

A. Das pantomimische Ballet ist also die Darstellung irgend einer Handlung durch Geberden — nach ihrer eignen Bestimmung — und nun wollen wir doch sehen, wie Sie unserm letzten pantomimischen Ballet von Herrn Lauchery diesen Namen absprechen können?

B. Lassen Sie uns die Begriffe erst noch ein wenig deutlicher entwickeln. — Sie glauben also wohl, dafs sich jedes Schaufpiel auch als Pantomime aufführen liefse?

A. Das möcht ich doch nicht behaupten. —

B. Und warum nicht?

A. Ich fürchte, es möchte vieles unverständlich darinn bleiben, was in dem Schaufpiele durch

den Gebrauch der Rede leicht jedem verſtändlich iſt. —

B. Sehr richtig! Alles, was im Schauſpiel, als auſser der Bühne vorgegangen, erzählt, und wodurch die Handlung auf der Bühne ſo oft beſtimmt wird, ginge in der Pantomime gänzlich verlohren, und die Handlung müſste unverſtändlich ſeyn.

A. Aber — verhält ſichs bei dem wirklich pantomimiſchen Ballet denn nicht eben ſo? würde man es verſtehn, wenn nicht vorher die vollſtändige Beſchreibung deſſelben gedruckt und verkauft würde?

B. Das iſt gerade, wohin ich Sie führen wollte! Verwandeln Sie jedes Schauſpiel in eine Erzählung, und verkaufen Sie dieſe am Eingange des Hauſes, und es kann eben ſo gut als Pantomime aufgeführt werden. —

A. Jetzt fange ich an Sie zu verſtehen! Sie wollen alſo die Pantomine ſoll durch ſich ſelbſt verſtändlich ſeyn, ohne alle Erklärungen und Beſchreibungen? —

B. Richtig! Sie ſoll eine intreſſante, einfache, einer vollſtändigen Verſinnlichung fähige Handlung darſtellen, die durchaus verſtändlich iſt, indem ich ſie ſehe, und wobei mich nicht jeden Augenblick die gedruckte Erklärung aus dem Traume helfen muſs.

Freilich wird durch dieſe Forderungen die Pantomime zur wichtigſten Aufgabe der mimiſchen Kunſt und nur ein Iffland, ein Fleck, ſollten es wagen, darin aufzutreten.

A.

A. Aber Sie vergeſſen, daſs in der Pantomime auch getanzt werden muſs —

B. Davon hernach; vor itzt nur noch etwas über das Ballet des Herrn Lauchery, von dem unſer Geſpräch ſeinen Anfang nahm. Was meinen Sie, wenn wir es nach den eben angeführten Grundſätzen beurtheilen wollten!

A. Da würd' es freilich übel fahren!

B. Nehmen wir z. B. die zweite Scene. Es heiſst davon in der gedruckten Erklärung: „Kaum iſt der „Kammerdiener vom Pferde geſtiegen, ſo bringt er „der Donna Soria einen Brief von ihrem Vater, der „ihr zu wiſſen thut: er werde, da er ſeine Geſchäfte „ſchneller als er geglaubt, beendigt habe, gewiſs ge„gen Abend auf ſeinem Schloſſe eintreffen. Dieſe „unerwartete Nachricht verurſacht die lebhafteſte „Fröhlichkeit. Donna Soria giebt aus Freude dem „Ueberbringer ein Trinkgeld. Sie wünſcht, daſs die „Rückkehr ihres Vaters ſo ehrenvoll gefeiert werden „möge, als es ſeinem Stande zukommt, und ſchickt „ſeinen Brief durch den Kammerdiener an den „Amtmann, damit er die Einwohner des Dorfs be„nachrichtigen, und damit dieſe Zeit haben ſollen „ſich auf die Ankunft des Grafen vorzubereiten.“

Von dieſer ganzen Erzählung iſt bei der beſten Darſtellung doch nichts weiter ſichtbar zu machen, als daſs jemand der Donna einen Brief bringt, daſs ſie ſich über die darinn enthaltene Nachricht freuet, dem Boten ein Trinkgeld giebt, und den Brief weiter ſchickt. Daſs dieſer Brief nun von ihrem Vater

kam, dafs er die Nachricht enthält: dieſer werde, da er ſeine Geſchäfte früher beendigt, gegen Abend zurückkommen; dafs nun die Donna wünſcht, ihn ehrenvoll zu empfangen — dafs ſie den Brief an den Amtmann ſchickt u. ſ. w. Davon würde man kein Sterbenswörtchen erfahren, wenn's nicht gedruckt wäre, und es liefsen ſich auf dieſe Weiſe ſelbſt Yoriks Predigten in ein pantomimiſches Ballet verwandeln; denn die gedruckte Nachricht macht ja alles ſo verſtändlich, als bei jenem Gemählde die Unterſchriften: dies ſoll ein Baum, dies ſoll ein Löwe ſeyn u. ſ. w.

A. Freilich — aus dieſem Geſichtspunkte betrachtet — aber wo finden ſie ein pantomimiſches Ballet, das allen Ihren Forderungen entſpräche?

B. Ich verſichre Sie, dergleichen mehr geſehn zu haben; aber wenn auch Ihre Bemerkung richtig wäre, wenn wir nirgends ein vollkommenes Ballet fänden, ſollten wir deshalb nicht von jedem Vollkommenheit fordern können? Wäre die Kunſt wohl in irgend einem Zweige zur Vollkommenheit gediehen, wenn der Künſtler ſich nicht ein Ideal vorgeſtellt hätte, das er zu erreichen ſtrebte? Doch laſſen wir dies — und werfen noch einen Blick auf das Ballet, von dem hier die Rede iſt. Welch eine Zuſammenſtellung der heterogeneſten Dinge, ohne ein Ganzes daraus zu machen! Welch ein Gemiſch von —

A. O verſchonen Sie mich mit dieſer Auseinanderſetzung! Laſſen wir lieber die Fehler dieſes Ballets, und unterhalten uns noch etwas über die Regeln der Pantomime im Allgemeinen.

B. Wohl! da hab' ich nun noch vieles auf dem Herzen, was die pantomimiſche Kunſt im Ganzen betrifft. Sagen Sie mir: was machen Sie ſich von den Menſchen, welche Sie in der Pantomime vor ſich ſehen, überhaupt für einen Begriff?

A. Ich denke mir darunter eine Geſellſchaft, welche eine Handlung begeht, die ich in der Ferne beobachte.

B. Richtig! Ueber die Handlung ſind wir einig; ſie muſs einfach, und einer vollſtändigen Verſinnlichung durch Geberde fähig ſeyn. Auf der andern Seite flieſst für die Geberde nun von ſelbſt daraus her: daſs ſie durch die vollſtändigſte Verſinnlichung, Deutlichkeit und Wahrheit erreichen muſs.

A. Dagegen läſst ſich nichts einwenden.

B. Aber nun die Geſellſchaft ſelbſt, wie denken Sie ſich dieſe?

A. Nun, ich denke mir dieſe Menſchen wie alle übrigen; denn warum ſollten ſie anders ſeyn?

B. Da haben Sie ganz recht. Sehen Sie aber dieſe Geſellſchaft auf unſrer Bühne; ſo müſſen Sie platterdings annehmen, daſs ſie taub und ſtumm iſt.

A. Wie verſtehn Sie das?

B. Wenn z. B. Herr Scaleſi ſagen will, daſs er Eſſen verlangt, ſo macht er es gerade wie ein Stummer es mit einem Tauben zu machen pflegt: er mahlt ihm die Handlung vor; er ſperrt den Mund auf, thut als ob er Speiſen hinein wirft, und beſchreibt mit den Händen die Peripherie eines dicken Bauches. Haben Sie je geſehn, daſs jemand,

der ſprechen kann, und keinen Tauben vor ſich hat, ſich ſo geberdet?

A. Das wohl nicht; aber der Zuſchauer ſoll doch auch wiſſen, daſs dem Manne da hungert!

B. Zugeſtanden! Sie wollen damit etwa ſagen: „Der Pantomime muſs zu ſolchen Uebertreibungen „und Mahlereien ſeine Zuflucht nehmen; oder es „wird dem Zuſchauer zu viel unverſtändlich bleiben!

A. Das iſt meine Meinung.

B. Wir hätten alſo zwiſchen zwei Uebeln zu wählen. Entweder wir müſsten die Wahrheit der Pantomime der Deutlichkeit aufopfern, oder umgekehrt.

A. Wenn Sie aber unter Wahrheit hier Uebereinſtimmung mit der Natur verſtehn; wie wollen Sie dieſe in einem pantomimiſchen Ballet ſuchen? Schon der Tanz — —

B. Von dieſem hernach! Was aber die Wahrheit betrifft, oder die Uebereinſtimmung mit der Natur, in der Verſinnlichung der Geberde; ſo iſt man allerdings berechtigt, ſie in der Pantomime zu fordern, und dies um ſo mehr, da ſtreng zu erweiſen ſteht: daſs jede Pantomime durch die Abweichung von derſelben verliert. Bleiben wir z. B. bei dem Gefühl des Hungers ſtehn. Der Pantomime ſoll es ſinnlich durch Geberde darſtellen, weil er nicht ſagen darf: mich hungert! Er hat nun zwei Wege; entweder er drückt durch Geberde das Gefühl des Hungers ſelbſt aus; oder er ſucht es durch Nachahmung der Handlung des Eſſens anzudeuten. Für welchen Weg meinen Sie würde der

gute Geſchmack entſcheiden? Dies Andeuten eines Gefühls, oder irgend einer Vorſtellung, durch Nachahmen einer darauf Bezug habenden Handlung, iſt allerdings Kindern und Taubſtummen, d. i. überhaupt Menſchen von unentwickelten Begriffen ſehr eigen; von und für wen werden aber unſre Ballette gegeben?

A. Sie mögen Recht haben, dieſe Mahlerei in vielen Fällen zu verwerfen; aber ſollte ſie überall wegbleiben dürfen?

B. Dieſe Mahlerei, von der ich ſprach, muſs überall wegbleiben; aber deswegen nicht alle Mahlerei! Die eigentlich mahlende Geberde, die Verſinnlichung von Vorſtellungen, iſt dem Pantomimen unentbehrlich; aber er miſsbrauche ſie nicht! Er würdige ſie nicht zu einem Mittel herab, Gefühle anzudeuten, die er wahrer und ſchöner ſelbſt ausdrücken kann; oder durch nachgeahmte Handlungen ſelbſt auf Vorſtellungen zu deuten, die an ſich einer faſslichen Verſinnlichung fähig ſind.

A. Ich gebe nach! Aber immer unbegreiflicher wird es mir, wie Sie mit der Pantomime, nach den Begriffen, welche Sie davon aufgeſtellt haben, den Tanz in Verbindung bringen wollen?

B. In Verbindung? — Wenn davon nur die Rede iſt, dann wollen wir bald einig ſeyn; aber in unſern pantomimiſchen Balletten ſind beide Künſte nicht ſo wohl mit einander verbunden, als durcheinander gemiſcht.

A. Wie wollen Sie aber dies Durcheinandermiſchen, und mit einander verbinden, unterſcheiden?

B. Sehr leicht! In der Oper Armida z. B. iſt Oper und Ballet mit einander verbunden. Die Perſonen der Oper tanzen nicht mit im Ballet, und die Tänzer ſingen nicht mit in der Oper; beides ſteht aber in einer genauen Verbindung, die auf das Ganze Bezug hat. So iſt es aber nicht in unſeren pantomimiſchen Balletten. Der Pantomime muſs zugleich tanzen, und der Tänzer zugleich Pantomime machen. Dies würde indeſs ſo viel nicht verſchlagen, da weniger von den Perſonen, als von der Handlung die Rede ſeyn kann; wenn man nur die beiden Handlungen ſelbſt, Pantomime und Tanz mit einander verbände, d. i. ſie auf eine zweckmäſsige Art abwechſeln lieſse. Aber auch dies geſchieht nicht; ſondern in demſelben Augenblick, da eine Perſon Pantomime machen ſoll, muſs ſie auch tanzen, und wenn ſie tanzen muſs, ſoll ſie zugleich Pantomime ſpielen — dies nenne ich beide Künſte mit einander vermiſchen.

A. Das iſt mir deutlich. Es kömmt indeſs darauf an: ob und in wie fern dieſe Vermiſchung, oder Zuſammenſchmelzung beider Künſte in Eins, Tadel verdiene? Mich dünkt gerade, daſs darinn das Charakteriſtiſche eines pantomimiſchen Ballets liegt!

B. Laſſen Sie uns den Begriff vom Ballet oder Tanz erſt ein wenig entwickeln, und es wird ſich von ſelbſt zeigen, in wie fern Sie Recht haben, und in wie fern dieſe beiden Künſte überhaupt mit einan-

der zu verbinden ſind. Halten Sie den Tanz für etwas anders, als ein Spiel ſchöner Geſtalten? Wünſchen wir was anders bei dem Tänzer zu ſehen, als den Wechſel ſchöner Stellungen und Bewegungen?

A. Ich wüſste nicht.

B. Das einzige und höchſte Geſetz, was der Tänzer alſo zu beobachten hat, iſt das Geſetz der Schönheit.

A. Dies iſt augenſcheinlich. Ohne Schönheit und Grazie kann kein Tanz gefallen, wenn der Tänzer auch noch ſo viel Fertigkeit zeigte.

B. Es wird alſo durch den eigentlichen Tanz nichts verſinnlicht. Der Tänzer haſcht nach ſchönen Stellungen und Bewegungen, unbekümmert, ob ſie etwas bedeuten oder nicht. Bildet die ſchöne Stellung zugleich eine Geberde, ſo iſt es Zufall; der Tänzer wählte ſie, der Schönheit, nicht des Ausdrucks wegen.

A. Setzen Sie aber da nicht den Tanz zu ſehr herab? Können Sie leugnen, daſs ein guter Tänzer einen beſtimmten Charakter, als: Ernſt, Freude u. ſ. w. in ſeinen Tanz zu legen wiſſe?

B. Keinesweges! Es ſind aber dann nicht ſo wohl einzelne Stellungen des Tänzers, welche die Stimmung ſeines Gemüths durchſchimmern, oder errathen laſſen, ſondern es iſt vorzüglich der Tact ſeiner Bewegungen überhaupt. In einer ernſthaften, traurigen Gemüthsſtimmung, bewegen wir uns langſam und feierlich, bei der Freude gehen wir hüpfend und ſchnell.

A. Sie sind also der Meinung, dafs der Charakter des Tanzes vorzüglich in dem Tacte der Bewegungen liege?

B. Vorzüglich, aber nicht ganz; er liegt auch in dem Umfang der Stellungen, und in dem Wechsel derselben. Ich behaupte nur: dafs durch die Stellungen des Tanzes an sich, nichts versinnlicht wird, und dafs sie also darinn wesentlich von den Geberden unterschieden sind, die in bloßer Versinnlichung bestehn.

A. Das kann ich Ihnen so geradehin noch nicht zugeben. Wenn z. B. im Ballet oft der Liebhaber seiner Schönen in der schmachtendesten Stellung seine Leidenschaft zu erkennen giebt, so ist diese Stellung doch offenbar versinnlichend?

B. Möglich, aber dann hört er auch in demselben Augenblick auf zu tanzen, und macht eine Pantomime. Dies ist gerade die Vermischung, von der ich vorhin sprach. Kopf und Arme machen oft eine Geberde, während die Füfse tanzen. Kaum ist die Geberde vollendet, so ziehen die Arme sich in eine schöne, aber nichts bedeutende Stellung zurück, und die Füfse vollführen einen künstlichen Luftsprung. Der Tänzer ist in einem ewigen Hin- und Herschwanken zwischen dem Gesetz der Schönheit, und dem Gesetz der Wahrheit des Ausdrucks begriffen; er stofst eins uns andre vom Thron, und befriedigt keins von beiden. Alles, was zur Handlung gehört, sollte mit reiner Pantomime dargestellt, und dann mit einem

zweckmäfsigen, dem Charackter der Handlung entsprechenden Tanz gewechfelt werden.

A. Ich begreife, dafs nach diefen Ideen, das pantomimifche Ballet eine ganz andere Geftalt erhalten würde. Was würden Sie denn aber mit der Mufik machen, während die Handlung blofs durch Pantomime dargeftellt würde?

B. Wenn fie zweckmäfsig wäre, fo müfste fie nothwendig das Gefühl der Spielenden beleben, und den Ausdruck ihrer Geberden erhöhn: fie könnte gewiffermafsen die Stelle der mangelnden Rede erfetzen, den Zufchauer zum fympathetifchen Mitgefühl begeiftern, und fo den Effect des Ganzen vermehren. Aber diefe Mufik könnte dann nur das Werk eines Meifters der Tonkunft feyn — und wann wird das pantomimifche Ballet eine Stufe der Vollkommenheit erreichen, dafs Meifter von diefer Stufe der Kunft ihre Zeit nicht verloren glaubten, die fie mit der Compofition eines Ballets verbrauchten?

A. Aber woran glauben Sie, dafs eigentlich die Schuld liegt, warum unfre Ballette fich fo langfam einer Vervollkommnung nähern?

B. Man fieht fie überall nicht aus dem rechten Gefichtspunkte an. Man betrachtet fie als ein untergeordnetes Divertiffement, da doch eigentlich nur in ihnen der Gipfel der mimifchen Kunft erfliegen werden kann. Daher vergreift man fich unaufhörlich in der Wahl der Gegenftände, die oft dem guten Gefchmack anecken; fucht durch Burlesquen Gelächter zu erregen, wo man durch Natur und Naivität entzücken, oder durch

rührende und pathetiſche Situationen bezaubern könnte. Allein ich gebe deshalb für das deutſche Ballet meine Hoffnung nicht verloren! Es wird ihm gehen, wie es dem deutſchen Schauſpiel ging. Lange trug — und verdiente — dies den Namen eines „Poſſenſpiels“ aber dennoch entzückte uns in der Folge eine Emilia Galotti; wir ſehen in den Jägern die Natur, und ſtudiren im Piccolomini und Wallenſtein die Kunſt. —

R —

Theater.

Ueber die Oper: Nina, oder Wahnsinn aus Liebe.

Der Dichter der Nina wagte viel, indem er zur Hauptperson seines Dramas eine Wahnsinnige wählte, da die Darstellung des Wahnsinns auf der Bühne, an sich zwecklos ist, und das Gefühl empört. Wer erinnert sich nicht noch mit Unwillen der wiederhohlten Vorstellungen der Oper: **Die Liebe im Narrenhause**, weil es in der That unbegreiflich ist, wie man den höchsten Grad des menschlichen Elends; einen Zustand, in welchem der Unglückliche selbst den Charakter eines moralischen Wesens verliert, auf der Bühne als einen Gegenstand der Belustigung aufstellen konnte, und wie so manche Zuschauer laut aufzulachen fähig waren, wenn das unglückliche Mädchen in jener Oper sich einen Dolch ins Herz zu stoßen glaubt, und einen Strohhalm ergreift.

Die Darstellung des Wahnsinns an sich ist zwecklos, weil der Zweck des Schauspiels überhaupt: das Beispiel, daran verloren geht; aber dennoch weiß uns Shakespear durch den Wahnsinn, den er seinem

Lear beilegt, nur noch mehr an ihn zu feſſeln, und — Nina entlockt jedem Auge eine Thräne! Worinn liegt hier der Grund? In beiden Stücken wird der Wahnſinn nur als ein Mittel gebraucht, die pſychologiſchen Folgen gewiſſer Gemüthszuſtände anſchaulich zu machen, und die moraliſchen Urſachen derſelben deutlicher zu entwickeln. Ueberdem geben wir für beide den Verſtand nicht verloren, denken uns ihren Wahnſinn nur als einen vorübergehenden Zuſtand, und knüpfen an unſer Mitleid über denſelben die Hoffnung, ihn beendet zu ſehen.

Der Dichter der Nina kann freilich, in Rückſicht der Ausführung ſeines Plans, kaum mit dem Dichter des Lear verglichen werden. Im Lear wird uns die ganze Geſchichte ſeines Verſtandes, wie ſeines Herzens, pſychologiſch entwickelt. Wir fühlen in dem Augenblick, wo er anfangt zu raſen, daſs er den Verſtand verlieren muſs, weil wir ſehen, daſs er welchen zu verlieren hat. Dieſe ganze pſychologiſche Entwickelung geht in der Nina verloren. Wir erfahren ihre Geſchichte und ihren Zuſtand durch eine Erzählung, bei welcher die Einbildungskraft die Stelle der Beobachtung erſetzen muſs. Dieſe Erzählung iſt etwas lang, und wenn ſie nicht gut vorgetragen wird, ſogar langweilig; aber doch iſt ſie durchaus nothwendig. Wir müſſen ſchon wiſſen, wer Nina iſt, wie gut, wie liebenswürdig ſie iſt, und warum ſie in den unglücklichen Zuſtand gerieth, wenn ſie uns bei ihrer Erſcheinung ſo intereſſiren ſoll, wie ſie es wirklich thut. Eben ſo nothwendig iſt vorher die Erſcheinung des Vaters. Wir müſſen ſchon mit

seiner Reue, mit seinen Thränen über das Verfahren gegen seine Tochter bekannt seyn; er muss schon im höchsten Grade unser Mitleid rege gemacht haben, wenn wir ihn beim Anblick der unglücklichen Tochter nicht hassen sollen, und dies war gegen die Absicht des Dichters, der blos rühren, und alle unsere Gefühle in Mitleid und süsse Wehmuth auflösen wollte; zu welchem Zwecke auch die ausdruckvolle, meisterhafte Musik von d'Aleyrac überaus viel beiträgt.

Der eigentliche Gegenstand, welchen der Dichter behandeln wollte, war der Augenblick, wo Nina, nach Hebung der Ursach ihres Wahnsinns, wieder zur Vernunft übergeht; ein Moment, der so interessant als fähig ist, die tiefste Kenntnis des menschlichen Geistes zu zeigen.

Wir haben Nina also in einem dreifachen Zustande zu beobachten:

1) im Zustande des Wahnsinns,
2) beim Uebergange vom Wahnsinn zur Vernunft, und
3) im Zustande der Wiederherstellung.

Beim ersten Zustande hält sich der Dichter am längsten auf, und schliesst, so wie der dritte eintritt. Im Ganzen hab ich gegen diese Behandlung wenig zu sagen. Er wollte den Zuschauer für Nina einnehmen, und wie konnte er dies besser, als wenn er sie in dem Zustande ihres Wahnsinns ganz zu zeichnen suchte? Er hat ihr den Verstand genommen, um ihr Herz desto unverhüllter zu zeigen. Nina, keiner Verstellung, keiner Unwahrheit, keiner Rücksicht

fähig, ist ganz Herz, ganz liebenswürdig. Mit ihrem Geliebten hat sie alles verloren; daher ist der Gedanke an seine Wiederkehr ihr alles. Diese Vorstellung hat sich ihres ganzen Wesens bemächtigt, und alles ist für sie verloren, was sich nicht daran knüpfen läfst. Bei dem allen hat sie ein dunkles Bewufstseiu ihres Zustandes, sie glaubt sich krank, weil sie sich unglücklich fühlt, weil sie es tief fühlt, dafs die arme Nina verlassen — allein ist.

Den Uebergang vom Wahnsinn zur Vernunft behandelt der Dichter gut, denn er überläfst die Ausführung gröfstentheils der Künstlerinn, die Nina darstellt. Nicht zu entschuldigen ist es indessen, dafs die Hauptkrise vorzüglich in einem Duett eintritt, welches Nina mit Holm singt. Da einmal Gesang und Dialog in dem Stücke wechseln; so ist der Gesang hier sicher ganz am unrechten Orte.

Eh' ich zur Beurtheilung der Darstellung der Nina von Madame Unzelmann komme, sey es mir noch erlaubt, einige Bemerkungen über die Musik mitzutheilen. Der hohe Grad von wahrem Ausdruck und ächter Declamation, welche d'Alayrac in seine Musik zu legen gewufst hat, ist allgemein anerkannt. Man hört es, wenn Nina singt, dafs eine Wahnsinnige singt, und doch — wie schön ist ihr Gesang! Aber wie viele Schönheiten, wie viel wahre Declamation des Gesangs geht nicht dadurch verloren, dafs der deutsche Text der Musik untergelegt ist, wie sie nur auf die französischen Worte pafst! d'Alayrac ist einer von den wenigen Tonsetzern, die von einer wahren Declamation

clamation des Gefangs richtige Begriffe haben; er weifs zuverläfsig, warum er gerade diefen Ton mit diefem Worte verbindet; weil er die Wirkung der Töne kennt, und der Empfindung anzupaffen weifs, die hervorgebracht werden foll. Nun kommen durch die Ueberfetzung aber Worte zu jenen beftimmten Tönen, die ganz andre Bedeutungen haben, ganz andre Begriffe bezeichnen, als die franzöfifchen, und die ganze Declamation der Mufik geht verloren! Daher macht Nina, wenn man fie franzöfifch aufführen fieht, immer einen ftärkern Eindruck, als auf deutfchen Bühnen, ob mir gleich keine franzöfifche Schaufpielerinn bekannt ift, die im Stande wäre, fich in diefer Rolle mit Madame Unzelmann zu meffen.

Wenn dem Dichter, indem er feine Nina entwarf, ein Ideal vorfchwebte, fo konnte dies nur Nina feyn, wie

Madame Unzelmann

fie darftellt. Sie macht keine Verrückte aus ihr, nein! fondern ein holder Wahnfinn hat fich ihrer bemächtigt, der in feinen liebkofenden Aeufserungen, wie in feinen tragifchen, unaufhaltbar zu Thränen rührt. Ihre Geften find nicht bedeutungslos, nicht zwecklos wie die Geften des Verrückten; fie haben ihre beftimmten Zwecke, find wahr und bedeutungsvoll; aber über jene Zwecke felbft, hat der Verftand das Urtheil verlohren; fie handelt wie ein Kind, das zwifchen Phantafien fchwankt, über ein Nichts lächelt und weint; aber die Phantafien der armen Nina

haben einen bestimmten, für sie unendlich wichtigen Bezug; der Zuschauer sympatisirt mit ihr; ihr Lacheln erschüttert ihn — ihre Thränen flösen ihm Wehmuth ein — Sie macht daher aus Nina kein Schreckbild, kein Schauder erregendes Beispiel des Elends — nein! Der Eindruck, den sie hervorbringt, ist wehmüthige Rührung, und mitten unter den wahrsten Zügen des zerrisnen Herzens, mischt der Wahnsinn die Tröstungen des Vergessens, und bei dem Tone einer Hirtenpfeife lächelt in ihr die Grazie auf, wie sie Nina charakterisiren mußte, eh' sie unglücklich war.

Ich werde jetzt durch eine genaue Entwickelung ihres Spiels dies allgemeine Urtheil zu beweisen suchen.

Wenn sie das erstemal auftritt, wird sie mit allgemeiner Spannung erwartet; alles sieht ihr entgegen. Langsam, mit wankenden Schritten, mit gesenktem Haupt und zerstreutem Haar erscheint sie; setzt sich auf die Bank in einer Laube nieder, wo sie täglich ihres Geliebten harret. Ihre ersten Worte sagen schon, warum sie da ist. Sie hat einen Blumenstrauss für den Geliebten gepflückt, und sieht starr der Gegend zu, woher er, ihrer Phantasie nach, kommen wird. Ihre Rede geht bald in Gesang über, und dieser Gesang ist d'Aleyracs Meisterstück, und der Vortrag desselben von Madam Unzelmann, ein Meisterstück der mimischen Kunst. So wie sie von der Rede zum Gesange, von Prose zum Verse übergeht, wird auch ihr ganzes Geberdenspiel gehoben, und von der

bloſsen Darſtellung geht ſie faſt zur Pantomime über. In dem Geſange ſelbſt kommen die Worte vor:

„und (ich) harte vergebens!
(des Geliebten nehmlich)

welche dreimal wiederhohlt werden. Man wird die Feinheit des Spiels unſrer Künſtlerinn beurtheilen können, wenn ich den Ausdruck beſchreibe, mit welchem ſie dieſe Worte vorträgt.

Zum erſtenmal legt ſie die ganze Emphaſe auf: „harre“ und ihre Geberde iſt die vollſtändigſte Verſinnlichung des Harrens. Nachläſsig auf die Bank gelehnt, richtet ſie ihr Geſicht in die Höhe, und breitet ihre Arme aus. Sie harret des Geliebten; aber ſie fühlt, daſs ſie vergebens harret. Wie treffend dabei die Richtung ihres Blicks in den weiten unbeſtimmten Raum des Himmels iſt, brauch' ich für den, der Gefühl für den feinen Ausdruck der Mimick hat, kaum zu bemerken. (Siehe die erſte Platte.)

Bei der zweiten Wiederhohlung, hat ſie durch die vorhergehenden Geberden einen ganz andern Ausdruck vorbereitet. Die Emphaſe liegt ganz auf „vergebens“ und ihre Geberde iſt der reinſte Ausdruck, die ſchönſte Verſinnlichung des Gefühls, das bei dieſem Gedanken ihr ganzes Innere füllen muſs. Die ganze Stellung iſt heftiger, die Beine ſind mehr geſtreckt, die Bruſt mehr zurück gedrückt; mit der rechten Hand bedeckt ſie Augen und Stirn, dem der linke Arm gerade weg geſtreckt wird. (Siehe die zweite Platte.)

Bei der dritten Wiederhohlung liegt die Emphase gleich ſtark auf „harre“ und „vergebens“ und in der Geberde iſt der Ausdruck von beiden überaus glücklich zuſammen geſchmolzen. Die Beine ſind etwas zurückgezogen, die Bruſt hebt ſich, und die Hände werden gefalten über den Kopf gen Himmel gerungen.

Uber die Feinheit und das Treffende in der Wahl dieſer Momente der Verſinnlichung, und die ſchöne und wahre Stufenfolge in der Stärke des Ausdrucks, bedarf es keiner Bemerkung. Sie verrathen entweder das tiefſte Studium der Kunſt, oder das ausgebildetſte Gefühl der Künſtlerinn.

Ich muſs bei dieſer Gelegenheit einen Vorwurf beantworten, den man meinen Beurtheilungen theatraliſcher Darſtellungen gemacht hat. „Ich wiſſe, ſagt „man, bei einer Darſtellung Dinge zu erklären, wo„ran der Künſtler ſelbſt gar nicht gedacht habe“ und — unbedingt geb' ich dies zu. Nur Unbekanntſchaft mit dem wahren Weſen und der Theorie der Kunſt, kann dies ſonderbar oder auffallend machen. Die Theorie der Kunſt ſtellt bloſs die Regeln auf, nach welchen der Künſtler die Natur beobachten, und wie er das Beobachtete wiederanwenden; kurz, wie er ſein Gefühl und den Ausdruck deſſelben bilden ſoll. Iſt dieſe Bildung vollendet; ſo bedarf er freilich der Regel nicht mehr. Es geht ihm, wie dem Virtuoſen in der Tonkunſt, deſſen Hand bei einer entzückenden Phantaſie über dem Klavier hinſchwebt, und alle Regeln des Generalbaſſes ausübt, ob er ſich viel-

leicht in dem Augenblicke nicht einer derſelben bewuſst iſt.

Das Geſchäft der Kritik iſt es nun, ein ſolches Product der Kunſt von allen Seiten zu prüfen, und die Regeln und Motive aufzuſuchen, welche den Künſtler bei ſeinem Werke — ob mit dunklen oder klaren Vorſtellungen verbunden, iſt gleichviel — geleitet haben; weil es nur dann möglich iſt ein richtiges Urtheil darüber zu fällen, und nebenher dem angehenden Künſtler zu zeigen, wie er die Regel gebrauchen, und ſich bilden ſoll.

Ich komme nach dieſer Abſchweiffung wieder zu der Vorſtellung der Nina zurück. Rührend iſt ihr Abgehen von der Bühne. Vergeblich hat ſie wieder des Geliebten geharret. Sie legt die für ihn gepflückten Blumen auf die Bank nieder, wünſcht ihnen traurig ein Lebwohl! und geht. Kaum iſt ſie einige Schritte fort, ſo kehrt ſie wie unwillkührlich zurück. Ihr Blick iſt auf die Blumen und die Bank geheftet, ſie ſinkt ſtumm daran nieder, und ringt mit Verzweiflung. Aber ſchnell wechſelt ihre Phantaſie; ſie ergreift die Blumen — für ihn ſind ſie gepflückt — und drückt ſie an den Mund. Lächelnd werden ſie wieder auf die Bank gelegt, und ihnen ein wiederholtes Adieu! zugerufen, wobei die Hand ihnen eben ſo ſchnell Küſſe zuwirft. Aber plötzlich wird der Blick wieder ſtarr — Thränen ſtürzen aus den Augen, ſchluchzend ſagt ſie das letzte Adieu! und eilt davon.

Welch ein Bild des zerriſsnen Herzens der unglücklichen Nina! Wie in einem Spiegel drückt da-

rinn ihr ganzes Wesen sich aus. Der schnelle Wechsel der Empfindungen, indem sie allein und fast stumm dasteht; Traurigkeit, Verzweiflung, Freude, Schmerz — alles dreht sich um einen Punkt, und charakterisirt den Wahnsinn, der sich ihrer bemächtigt hat. Das ganze Gemählde ist ein Meisterstück unsrer Künstlerinn, und vorzüglich der letzte Uebergang, von dem Lächeln zur Thräne, so tief aus dem Herzen der Unglücklichen gegriffen, als unnachahmlich dargestellt.

Nicht minder meisterhaft wird die Scene ausgeführt, wo sie zuerst ihren Vater erblickt. Sie wird unruhig, da sie ihn sieht, ob sie ihn gleich nicht kennt; und diese Unruhe steigt zur Angst, da sie ihn sprechen hört — Der Ton seiner Rede weckt eine dunkle bange Erinnerung in ihr; sie will fliehen, ohne zu wissen warum? Ihre Unterredung endlich mit dem vermeinten Fremden, ihr Schrecken, da er ihres Vaters erwähnt, ihre Bitte: „wenn er eine Tochter habe, sie nicht zu zwingen, wenn sie liebe, weil dies unglücklich mache u. s. w.; alles dies wird mit einer so rührenden Wahrheit vorgetragen, dass es jedem Auge eine Thräne auspresst.

Endlich erscheint der Geliebte, dessen sie harret; aber sie kennt ihn nicht! Doch wirkt sein Anblick auf sie, wie ein electrischer Schlag. Mit ihm erwacht die Erinnerung alles Vergangenen in ihr, aber dunkel und verworren — und unter dem mächtigen Kampf der Empfindungen sinkt sie ohnmächtig zu Boden. Selbst diese Ohnmacht wirkt vortheilhaft auf ihren Verstand, die widernatürliche Spannung der Fie-

bern läfst nach, und die Kälte in ihrem Kopf und Herzen fängt an zu verfchwinden. Das Bild des Geliebten wird ihr immer deutlicher; fie dringt in ihn, ihr alles zu erzählen, weil fie es vergeffen hat — und mit jeder Erinnerung, die er in ihr wieder hervorruft, und zur Deutlichkeit erhebt, thut fie einen Schritt vorwärts; fie fängt nach und nach an fich der Wirklichkeit bewufst zu werden, und ihre verworrenen Vorftellungen fangen an, fich ordentlich an einander zu reihen; fie erinnert fich der letzten Scene mit ihrem Geliebten in der Laube; und in diefem Augenblick ficht fie ihren Vater. Mit diefem Anblick wacht eine ganz neue Reihe von Erinnerungen der Wirklichkeit in ihr auf, und zwar fo ftark, fo lebhaft, dafs die noch übrigen Ideen ihrer Phantafie dagegen zurückweichen; fie hat auf einmal das Merkmal wiedergefunden, Vorftellungen des Wirklichen von den Vorftellungen des Wahnes zu unterfcheiden; fchreit laut auf, und finkt — nicht mehr wahnfinnig — dem entzückten Vater zu Füfsen.

Ich habe fchon Anfangs gefagt, dafs der Dichter diefen Uebergang vom Wahnfinn zur Vernunft gut behandelt, indem er nur den Weg andeutet, den die Künftlerinn zu nehmen hat, das Uebrige aber ihr felbft überlafst. Freilich gehört nun auch eine Künftlerinn zu der Ausführung, wie Madame Unzelmann, wenn der Kenner in diefem Uebergange Wahrheit finden, und befriedigt werden foll. Es kann nicht fehlen, dafs dabei eine Menge feiner Wendungen, die das leifeffe Gefühl, und eine rich-

tige Beobachtung der Natur verrathen, für den grofsen Haufen verloren geht; aber dagegen haſcht ſie der wirkliche Kenner mit Entzücken auf, und zollt der Künſtlerinn dafür Bewunderung und Dank!

Noch ſey es mir erlaubt, eh ich dieſen Artikel über das Theater ſchlieſse, einige Bemerkungen über die, denſelben gewöhnlich beigefügten Kupfer mitzutheilen. Nach den verſchiedenen Urtheilen, welche dem Verfaſſer dieſes Artikels darüber zu Ohren gekommen ſind, verkennt man den eigentlichen Zweck derſelben faſt gänzlich. Man wirft ihnen vor:

1) daſs ſie den darunter genannten Perſonen vom Theater gar nicht ähnlich ſind.

Es war nie die Abſicht in dieſen Kupfern Portraits von Schauſpielern und Schauſpielerinnen zu liefern. Die gröſste Aehnlichkeit könnte zu dem Zwecke derſelben nicht das Mindeſte beitragen, und die möglichſte Unähnlichkeit kann an der Erreichung deſſelben nicht hindern; denn nicht die Perſon der Künſtler, ſondern ihre Kunſt in der Darſtellung, iſt der Gegenſtand dieſer Kupfer.

Man rechnet es ihnen

2) als einen Fehler an, daſs ſie nicht fein und ſchon genug ausgearbeitet ſind.

Auch dies liegt ganz auſser dem Zwecke des Verfaſſers. Das feinſte, kunſtvollſte Kupfer könnte oft ſeiner Abſicht weniger entſprechen, als einige ſchnell hingeworfne Züge — wenn dieſe nur mimiſch richtig entworfen ſind. Die Feinheit und Sau-

berkeit des Stichs verhält ſich zu dem mimiſchen Ausdruck der Figuren etwa eben ſo, wie die Güte des Druckpapiers zu dem Text eines Buchs. Da man nun freilich ein gutes Buch lieber auf Vellinpapier, als auf Löſchblatt gedruckt beſitzt, und mit Recht von einer Schrift, welche vorzüglich Geſchmack und ſchone Künſte zum Gegenſtande hat, äuſsere Eleganz fordern kann; ſo hat der Verfaſſer die Bearbeitung dieſer Kupfer für die Zukunft, dem berühmten Director der hieſigen Academie der Künſte, Herrn D. Chodowiecki aufgetragen, um nichts zu verabſäumen, wodurch er den Wünſchen des Publicums entſprechen kann.

Aber, wird man fragen, welches iſt denn eigentlich der Zweck dieſer Kupfer? und ich halte mich verbunden, dieſe Frage ausführlich zu beantworten.

Nichts hat in neuern Zeiten dem Fortſchritt der Kunſt überhaupt mehr geſchadet, als die Art und Weiſe, wie Kunſtrichter und Schriftſteller darüber ſchreiben und raiſonniren. Mit Recht beklagt ſich Göthe in der Einleitung zu ſeinen Propyläen über die Unbeſtimmtheit in den mehrſten Schriften über Kunſt, weil ſie dadurch dem eigentlichen Künſtler und Kunſtkenner unbrauchbar werden. Man beſchreibt uns, zum Beiſpiel, ein Gemählde, ſpricht mit Entzücken von der Harmonie der Farben auf demſelben, von der Wahrheit des Ausdrucks und der Schönheit der Figuren u. ſ. w.; aber mit keinem Wörtchen erwähnt man, wodurch die entzückende Harmonie der Farben hervorgebracht wird, was eigentlich den Ausdruck

wahr und die Stellungen ſchön macht; kurz nichts, gar nichts von dem, worauf es eigentlich in der Kunſt ankömmt. Dies hat nach und nach verurſacht, daſs der wahre Künſtler den Kunſtrichter und Kritiker mit einer Gleichgültigkeit anſieht, die an Verachtung grenzt. Wozu ſollen ihm auch jene declamatoriſchen Beſchreibungen und allgemeinen, durch keine beſtimmte Gründe unterſtützten, Urtheile nützen? Was liegt ihm daran zu wiſſen, was dieſer oder jener beim Anſchaun eines Kunſtwerks empfunden hat; da es ihm nur darum zu thun iſt, zu wiſſen: was eigentlich an dem Kunſtwerke jene Empfindungen bei dem Anſchauen hervorbringt? Da er nun in den gedruckten Büchern davon ſo wenig oder gar nichts findet, was er anwenden kann; ſo iſt ihm der Schluſs: daſs die Theorie der Kunſt überhaupt nur Gewäſch ſei, und der Künſtler ſich praktiſch ausbilden müſſe — ſehr natürlich; und gleichwohl iſt dies die gewöhnliche Klippe, woran die neuern Künſtler ſcheitern, wenn ſie im Begriff ſtehn, ſich der Antike, oder der Vollkommenheit zu nähern.

Insbeſondere gilt dieſe Klage über die Unbeſtimtheit in Urtheilen, von dem was über darſtellende Künſte geſagt und geſchrieben wird. Man lieſt ganze Bogen ſchöner Worte, über die Wahrheit des Ausdrucks, über die Schönheit des Spiels u. ſ. w.; aber ſelten erfährt man, worinn der Kunſtrichter die Wahrheit des Ausdrucks ſetzt, oder warum er ihn hie und da vermiſst? Kurz der Leſer muſs ihm aufs Wort

glauben, weil er seinem Urtheile keine Gründe beifügt, oder beizufügen weifs. Der getadelte Künstler ist gewöhnlich geneigt das letztere zu glauben, und mag oft nicht Unrecht haben.

Um dieser Unbestimmtheit, und damit zugleich der Unbrauchbarkeit der Theaterkritik abzuhelfen, ist, meiner Ueberzeugung nach, nur ein Weg möglich. Wenn es, vorzüglich in einer Zeitschrift, zu weitläuftig wird, dem Künstler in einer Darstellung durch alle Momente derselben zu folgen, (wie es Götz in seinen leidenschaftlichen Entwürfen versuchte) so mufs der Kunstrichter einige der wichtigsten, deutlichsten Momente ausheben, mufs sich ein Wort, und zugleich die Geberde merken, wodurch der Künstler den damit verbundenen Sinn darzustellen, oder das damit verbundene Gefühl auszudrücken sucht, um bestimmt sagen zu können: durch diese Biegung des Leibes, durch diese Richtung des Blicks, durch diese Bewegung der Hand u. s. w., wurde diese Vorstellung, oder dies Gefühl versinnlicht. Nur auf diese Weise kann er seine Urtheile bestimmt, und zur Bildung des jungen Künstlers brauchbar machen.

Ist der Kunstrichter nun zugleich Zeichner, und kann die Geberde des Künstlers, von der er spricht, treu darstellen; so erreicht er dadurch noch einen viel höhern Grad der Deutlichkeit.

Dies sind die Gründe, warum der Verfasser seiner Beurtheilung der hiesigen Bühne diese, und keine andre Form gab, und warum er die ausgehobenen Momente der Darstellung mit Zeichnungen begleitet,

für deren mimiſche Richtigkeit und Genauigkeit er, und viele Zeugen jedesmal hatten. Freilich ging es ihm oft mit dieſen Zeichnungen, wie es Götz mit ſeinen Entwürfen ging — die mimiſche Richtigkeit war jenem Künſtler alles, und oft erſcheint ſeine Blandine in der geiſtvolleſten Geberde, mit einer Hand, die ſechs Finger hat, oder einem Fuſs, der zu lang oder zu kurz iſt, und beim Radiren der Platte iſt oft auf eine Art verfahren, daſs ein Anfänger bei ſeinem dritten Verſuch es beſſer machen würde! Schadet dies alles aber an der Erreichung ſeines Zweckes? Keinesweges; denn dieſer iſt bloſs die Idee einer wahren und zweckmäſsigen Verſinnlichung zu verbreiten, nicht aber ſchöne Kupferſtiche zu liefern. Beide Zwecke können freilich mit einander verbunden werden, und es iſt dann um ſo beſſer; ſollten aber zu groſser Zeit- oder Koſtenaufwand es nöthig machen, den letztern fahren zu laſſen, ſo verkenne man deſswegen den Werth des erſtern nicht!

Aus dem Briefe eines Reiſenden.

Berlin im Junius 1799.

Manches, was ich Dir in meinen vorigen Briefen über Berlin schrieb, bedarf schon einer Berichtigung, da sich vieles hier geändert hat. — Das schlechte Strafsenpflaster, worüber ich mit allen Fremden so mit Recht klagte, fängt hie und da an eine andre Gestalt zu gewinnen, und man befleifsigt sich, bei den letztern Arbeiten, dem Pflaster mehr Ebenheit und Dauer zu geben. — — —

Die Lindenallee ist seit vorigem Jahre sehr verbessert worden, indem sie ganz, wie die Strafsen auf beiden Seiten, geebnet ist. Die schlechte hölzerne Barriere an den Seiten wird gleichfalls weggerissen und mit einer fleinernen ersetzt. Die fleinernen Kegel sind geschmackvoll; doch begreif' ich nicht, warum man von einem zum andern eine gerade eiserne Stange laufen läfst, und nicht viel lieber den Zwischenraum mit einer schlaff hangenden Kette

ſchlieſst? Der Koſtenaufwand würde dadurch faſt gar nicht vermehrt, die Anſicht aber ungemein verſchönert werden. Was jetzt indeſs, an trocknen und windigen Tagen, dieſe an ſich ſo ſchöne Promenade faſt ganz ungenieſsbar macht, iſt der fürchterliche Staub, der die Luft ſo ſehr verfinſtert, daſs man in der Entfernung von einigen Schritten, ſchon alles wie in einem braunen Flohr gehüllt ſieht. Er entſteht vorzüglich dadurch, daſs man die Straſsen zu beiden Seiten der Allee, um das neue Pflaſter zu befeſtigen, einige Zoll hoch mit dem feinſten Flugſande überfahren hat. Dies hätte billig, der Geſundheit der Promenirenden wegen, nicht geſchehen ſollen. — Man ſprach vor kurzen von einer Anſtalt, dieſem Uebel durch tägliches Waſſerſprengen abzuhelfen; allein bis jetzt iſt noch nichts von Projecten der Art zur Ausführung gekommen. — — —

Du erinnerſt Dich vielleicht noch, daſs ich Dir vor etwa zwei Jahren aus Hamburg einen engliſchen Kupferſtich ſchickte, der mit der Unterſchrift: boeuf à la mode, einen Ochſen vorſtellte, der mit einer Menge der neueſten Putzwaaren und Damenſchmuck behangen war. Erſt dieſen Sommer wurde dieſe Idee in Berlin bekannt, und noch in dieſem Augenblick wird ſie bis zum höchſten Ekel wiederholt. Man mahlte den Ochſen auf Tabacksdoſen, und verkaufte ihn in allen Formen von Kupferſtichen. Zu dem weiblichen Schmuck fügte man auch den männlichen hinzu, verwandelte endlich den Ochſen in einen Eſel, den Eſel wieder in einen Affen, der Affe ward in einen Hund traveſtirt, und der Hund wich endlich

einer

einer Katze. Indem die Kritzler welche sich Künstler nennen, so das halbe Thierreich in Kontribution setzten, um durch Veränderungen einer fremden Idee, den gänzlichen Mangel an eigenen zu verbergen; that ein kühnes Genie einen Riesenschritt, und — liefs selbst den leidigen Satan, mit Hahnenfüfsen, Hornern u. s. w., die Rolle des verdrängten Ochsen spielen. Freilich kauft nur der Pöbel diese Kleckfereien; aber an allen Strafsenecken, an den gangbarsten Brücken, und wo sonst hier die Kunst ihre Bude aufschlägt, findest Du hinter einigen befestigten Faden alle diese schönen Sachen zum Verkauf ausgestellt. Ich wünschte indefs die Polizei auf diese herumwandelnden Kunst- und Buchhändler ein wenig aufmerksam zu machen. Denn aufser verschiedenen, oft sehr schmutzigen Kupfern, besteht ihr Haupterwerb in dem Verkauf von **Liedern** und **Brochüren für das gemeine Volk.** Man erstaunt über die Menge dieses Zeuges, und über den oft über alle Beschreibung elenden, nicht selten auch **sittenverderbenden Inhalt**; wenn man sich die Mühe giebt einige davon zu durchblättern. Wie beträchtlich dem ungeachtet der Absatz seyn mufs, beweist: dafs wenigstens drei bis vier solcher Verkäufer ihren Unterhalt dadurch verdienen! Welch ein schöner Kanal wäre dies nicht, manche gesunde nützliche Idee unter dem gemeinen Volke in Umlauf zu bringen, wenn man sich zu seinem Geschmacke etwas herabliefse! Viele hundert Dienstboten kaufen sich die hier feilgebotenen Lieder, lernen sie auswendig, und singen sie bei ihren Zusammenkünften.

Was könnte hier eine zweckmäfsige Auswahl nicht zu der Bildung des Geſchmacks dieſer vernachläſsigten Menſchenklaſſe, und zu einer vernünftigern Unterhaltung derſelben beitragen? Wie dieſe Lieder jetzt beſchaffen ſind, davon mögen Dich folgende Proben überzeugen!

Holofernus, David und Salomon,
dieſe drei, die wiſſen es ſchon;
Adam und Eva hatt Lieben erdacht,
ich und mein Mädchen haben's auch ſo gemacht.

Heiſa, Brüder! Laſſet uns luſtig ſeyn!
es mag beim Bier ſeyn, oder beim Wein!
Die Grillen verſoffen, die Mädchen geliebt,
das bringet ſelten ein traurig Gemüth! —

Dies iſt bei weiten nicht die ſchlechteſte und ungereimteſte Stelle aus: Acht neuen Liedern, die an allen Ecken verkauft werden, und worunter einige gar keinen Sinn haben. — — — —

S —

M o d e n.

Schon oft hat man bemerkt, dafs die Mode in dem sich immer ändernden Lauf ihrer Formen, oft zu dem Alten zurückkehrt, und etwas als neu wieder darstellt, was vor nicht gar langer Zeit als altmodisch und hafslich verworfen ward. So hat sie jetzt eine neue Art Ueberrocke fur Damen aufgebracht, die in der That nichts mehr und nichts weniger sind, als die in den Provinzen vor einigen zwanzig Jahren von rechtlichen Bürger- und Prediger Frauen auf dem Lande, getragenen Sack-Kontouschen. Das Vorwort: Sack, ist dabei so charakteristisch, dafs man es auch jetzt nicht weglassen, sondern wenigstens Sack-Ueberrock sagen sollte: denn er hangt von den Schultern ganz gerade herab, und verbirgt folglich alle schönen Biegungen des Körpers. Da er selten über die Knie herabreicht, bringt auch die Bewegung der Füfse beim Gehen, in seinen geraden todten Falten, die über den Rücken herabhangen, keine Veranderung hervor; und da ist denn wirklich diese

Tracht für alles was Grazie heifst, so unvortheilhaft als möglich. Der Stoff dieser Kleider ist gewöhnlich schwarzer Atlas.

Glücklicher war die Mode in der Wiederhohlung eines Kopfschmucks, in welchen die Schönen Griechenlands und Roms schon Eroberungen machten, und den man wirklich den im Herculano gefundenen Gemählden abgeborgt zu haben scheint. Er besteht in einem leichten, aus blauer, oder anders gefärbten Seide, gestrickten Netz, durch welches man die unregelmäfsig aufgeschlagenen Haare fast dicht um den Kopf zusammenhält. Es ist zu bewundern, dafs bei der Bequemlichkeit dieser Tracht, die ausserdem, dafs sie nichts von dem schönen Haarwuchs verbirgt, und wirklich einem schönen weiblichen Kopfe alle nur mögliche Reitze zu ertheilen fähig ist — so sehr wenig kostet; dafs er dennoch sag ich nicht allgemeiner nachgeahmt wird! Man bezahlt lieber theure Aufsätze, weil sie mit Gold, Silber, Federn und allen Farben des Regenbogens prangen; ob sie gleich den schönsten, und natürlichen Schmuck des Kopfes, das Haar fast ganz bedecken und unsichtbar machen.

Unter den männlichen Moden, hat sich fast nichts geändert, wenn ich die Stiefeln und Schuhe ausnehme, welchen eine glückliche Metamorphose bevorzustehn scheint. Man fängt an den Vorschlag, welchen schon mehrere deutsche Aerzte gethan, und die Engländer schon ausgeführt haben, auch hier zu realisiren. Man schneidet die Form der Sohlen nach der Gestalt der Füfse zu; so, dafs jeder Fufs seinen

eignen Schuh bekömmt, und nicht gewechfelt werden kann. Dafs diefe Einrichtung einer Menge fchmerzhafter Fufskrankheiten vorzubeugen fahig ift, fällt in die Augen; wenn nicht die fortgaukelnde Mode, die mit der Gefundheit der Menfchen wie mit Bandfchleiffen ihr Spiel treibt; fie nicht wieder verdrängt, ehe man fich von dem Nutzen derfelben überzeugt hat!

Anzeiger.

Sendschreiben an Herrn Ober-Consistorialrath und Probst Teller zu Berlin, von einigen Hausvätern jüdischer Religion. Berlin bei August Mylius 1799. *)

Dass dem gegenwärtigen Verhältniss zwischen den christlichen Völkern und der jüdischen Nation in Europa, eine nothwendige Veränderung bevorstehe; ist eine Wahrheit die sich jedem aufdringt, der nicht ganz unbekannt mit der Lage der Sache ist; denn unmöglich kann ein Verhältniss noch lange fortdauern, das sich offenbar auf religiöse Meinungen und Sätze gründet, wenn diese Meinungen und Sätze selbst nicht mehr vorhanden sind.

Das Judenthum, oder deutlicher die äufsere oder Tempelreligion der Juden, bestehet in einer Menge von Ceremonien, Gebräuchen und einigen

*) Dies Sendschreiben hat überall, vorzüglich aber in Berlin so viele Sensation gemacht, und eine so grosse Menge von Schriften für und gegen veranlasst, dass die Herausgeber dieses Journals es zweckmäfsig finden, in diesem Anzeiger nach und nach allen anzuzeigen und zu beurtheilen, was darüber erschienen ist, und noch erscheinen wird.

Dogmen, woran ihr Verſtand ſich üben, und ſie ſich zu der innern, wahren Religion der Vernunft empor arbeiten ſollten. Eben dieſe Bewandniſs hat es mit dem Chriſtenthume, oder der äuſsern, Kirchenreligion, oder beſſer: dem Kirchenglauben der Chriſten, der dieſen zu gleichem Zwecke dienen ſoll.

So lange nun die Menſchen nicht fähig waren das Mittel vom Zweck zu unterſcheiden; ſo lange ihnen der Tempel und Kirchenglaube alles, Vernunftreligion nichts war; ſo lange der Jude den verketzerte, der nicht glaubte: daſs Gott ſelbſt vom Sinai herab mit ſeinem Volke geſprochen habe, und ſich überzeugt hielt, daſs jeder dem Herrn ein Gräuel ſey der nicht beſchnitten war — ſo lange der Chriſt gleichfalls den ewig verdammte der nicht getauft war, und den verketzerte, der im Abendmahl nicht Fleiſch und Blut zu genieſsen glaubte; ſo lange muſsten freilich beide Religionspartheien, da ſie ſich gegenſeitig als verlohren, als Gott miſsfällig anſahen — einander haſſen; und es war nichts mehr und nichts weniger als der natürliche Gang der Sache, daſs die ſchwächere Parthei von der Stärkern unterdrückt wurde; und ſo entſtand daſs Verhältniſs zwiſchen Chriſten und Juden, wie es noch in den mehreſten Europäiſchen Ländern fortdauert.

Freilich hat ſich jetzt die Anſicht der Dinge geändert, und der Chriſt geſteht dem Juden, wie der Jude dem Chriſten zu: daſs der Werth des Menſchen keineswegs von dieſer oder jener äuſsern Religions-Ceremonie, ſondern von dem Grade ſeiner Sittlich-

keit abhange; nicht von dem Gebrauch dieſes oder eines andern Mittels, ſondern von dem was durch den Gebrauch dieſes Mittels bewirkt worden iſt.

Allein unſre Geſetze, Staatseinrichtungen und Formen, ſind in den Zeiten gegründet, wo man dieſe Ueberzeugung noch nicht hatte: und daher wird die Ausübung der bürgerlichen Rechte nicht ſo wohl an den ſittlichen Werth des Menſchen, ſondern an das Mitmachen äuſserer Religionsgebräuche geknüpft. Die eigentliche Aufgabe wäre alſo:

„die Geſetze mit unſern Ueberzeugungen in Harmonie zu bringen, und Mittel auszufinden, dem Juden als Juden, den Genuſs aller bürgerlichen Rechte zu zugeſtehn.“

Freilich iſt dieſe Aufgabe ſchwerer als ſie auf den erſten Anblick ſcheint. Durch die Länge der Zeit hat ſich zwiſchen beiden Partheien ein Wall von gegenſeitigen Gerechtſamen, wohlerworbenen, ausſchlieſſenden Privilegien, beſondern Staatsabgaben u. ſ. w. aufgeworfen, der ſich nicht ſo mit einem Male wegnehmen läſst; gleichwohl ſteht aber zu befürchten, daſs nach hergeſtellter Ruhe in dem ſüdlichen Europa, wo man dieſen gordiſchen Knoten nicht aufgelöſt ſondern zerhauen hat; manche Staaten durch Auswanderungen der Juden, viele rechtliche und wohlhabende Unterthanen verlieren möchten.

Auſser dieſem — nächſten — Wege, läſst ſich freilich noch ein zweiter zur Ausgleichung der Sache vorſchlagen. Durch die beſtehenden Geſetze iſt dem Juden der Genuſs aller bürgerlichen Rechte zugeſagt,

wenn er zum Chriſtenthum übertritt. Dieſen Schritt nun zu erleichtern, ihn aus dem rechten Geſichtspunkte darzuſtellen, ihn den Juden annehmbar zu machen, und die Chriſten dabei zu mildern Bedingungen zu bewegen; iſt der Zweck des oben angeführten Sendſchreibens an den Probſt Teller.

Das Sendſchreiben ſelbſt iſt in einer edlen, faſslichen, und der Würde des Gegenſtandes angemeſſenen Sprache abgefaſst. Zuerſt ſprechen die jüdiſchen Hausväter von ihrer eignen, und der Erziehung jüdiſcher Jünglinge überhaupt; von dem Einfluſs der myſtiſchen Religionsſätze des Talmuts und der Myſtik überhaupt — von den Antrieben jüdiſcher Jünglinge zu höheren Nachdenken — von den Hinderniſſen welche ſie gewöhnlich wieder niederdrücken, und dem Glück welches ſie insbeſondre genieſsen, zu einer Stufe der Kultur der Vernunft gekommen zu ſeyn, wo ſie im Stande waren die verſchiedenen Religionsſyſteme ohne Vorurtheil zu prüfen, und Partie zu nehmen.

Dieſer ganze, 21 Seiten lange, Eingang, ſteht mit dem Zwecke der Schrift ſelbſt in faſt gar keiner Beziehung; und gleicht wirklich mehr einem Kompliment, was die Herrn ſich ſelber machen, als einer zweckmäſsigen Einleitung zu dem Hauptgegenſtande der Schrift ſelbſt.

Seite 22 ſtellen ſie endlich die Reſultate ihrer Unterſuchungen in fünf Wahrheiten auf, und machen von dieſen den Uebergang zu dem eigentlichen Gegenſtande des Schreibens, indem ſie ſagen: daſs Moſes

dieſe Wahrheiten ſchon unter der Nomaden Horde, die er anzuführen übernahm, vorgefunden habe, und daſs ſein ganzes Ceremonialgeſetz bloſs die Abſicht hatte, das ſinnlich rohe Volk zu beſchäftigen, und an jene Wahrheiten zu erinnern; kurz zum Mittel zu dienen, das Volk zur Religion der Vernunft zu leiten. Dann wird kurz die Geſchichte dieſes äuſsern Ceremoniendienſtes erzählt, und zuletzt auf eine faſsliche, überzeugende Art dargethan: daſs dieſes Ceremonialgeſetz für die heutigen Juden, weder verbindend, noch, als Mittel zur Weckung der Vernunftreligion nöthig ſey.

Mit ſo viel Scharfſinn dieſe Sätze hie und da entwickelt und vorgetragen ſind: ſo wünſcht der Leſer doch der Gedankenreihe des Concipienten des Schreibens mehr logiſche Ordnung, und dem Vortrage überhaupt mehr Zuſammenhang. Denn ſo wie er auf den Verfall der äuſsern Religion der Juden kömmt, bricht er S. 44. auf einmal ab, wendet ſich gerade an Teller, ſpricht von dem Verfall des Chriſtenthums in den Jahren der Dunkelheit, von dem wohlthätigen Einfluſs der Reformation, und wie die Fortſchritte der Aufklärung unter den Proteſtanten auch auf die Juden zurückgewirkt haben; und daſs, wenn die Juden — der Zahl nach — in der Aufklärung hinter den Chriſten zurückgeblieben ſeyen, der Grund davon in ihrer politiſchen Verfaſſung liege. Dann folgt von S. 51 bis 58 eine Vertheidigung der jüdiſchen Nation, gegen den Vorwurf der Unſittlichkeit der ihr gemacht wird, dem aber, als die Nation der Juden treffend — wohl nie ein Menſchenfreund

Glauben beigemeſſen hat. Erſt jetzt kömmt der Verfaſſer auf den eigentlichen Gegenſtand ſeiner Schrift: auf den Uebergang der Juden zum Chriſtenthum. Allein in demſelben Augenblick vermiſst man in ihm den ſcharfſinnigen Denker, der er vorher ſchien; indem er den Kirchenglauben der Chriſten aus einem ganz falſchen Geſichtspunkte anſieht! Er betrachtet ihn nicht als ein öffentlich, von allen chriſtlichen Staaten ſanctionirtes Mittel, die Menſchen zum Vernunftglauben zu bilden; ſondern als Zweck an ſich — daher unterſucht er nicht die Brauchbarkeit der chriſtlichen Dogmen zu ihrem Zwecke; ſondern ihre hiſtoriſche Wahrheit — ja, was noch mehr iſt; er hält es für einen Schleifweg, den kirchlichen Dogmen einen moraliſchen Sinn unterzulegen! — Welch eine ſonderbare Verwirrung der Begriffe! Der Mann, der über den Tempelglauben der Juden ſo richtig urtheilte, hat über das Weſen der poſitiven Religionen überhaupt, und über das Weſen des Chriſtenthums insbeſondre ſo wenig nachgedacht, daſs er die äuſsre Religion, den Kirchenglauben, für ganz etwas anders nimmt, als er iſt, und wie ihn ſelbſt **Landesgeſetze und Kirchenverordnungen beſtimmen**. Denn dieſe ſichern blos die äuſsere Form des Kirchenglaubens, überlaſſen es aber einem jedem wie er ſeiner Ueberzeugung nach dies äuſsere Mittel auf ſein Inneres anwenden will.

Es folgt nun faſt von ſelbſt, daſs der Verfaſſer die Taufe aus einem eben ſo falſchen Geſichtspunkte anſieht. Hätt' er die Taufe für das gehalten was ſie wirklich iſt: **Für eine Einweihung ins**

Chriſtenthum, woran der Staat den vollen Genuſs der Rechte ſeiner Bürger geknüpft hat, und die von Seiten des Täuflings nichts mehr fordert, als das Verſprechen: ſich des Kirchenglaubens der Chriſten als eines Mittels zur Entwickelung ſeiner innern, Vernunft-Religion zu bedienen; wie wäre er dann zu ſeinen Bedingungen, zu ſeinen Worterklärungen u. ſ. w. gekommen? Die Art und Weiſe wie er ſich dieſes Mittels nach ſeiner beſten Ueberzeugung bedient, iſt ihm ja ſelbſt überlaſſen, und dieſe Freiheit ihm überall, und namentlich in Preuſsiſchen Staaten, durch öffentliche Geſetze geſichert.

Der Verfaſſer ſtöſst ſich z. B. an den Dogma vom Sohn Gottes. Es iſt ihm, verſichert er, nicht möglich mit dem Ausdruck: Sohn Gottes, den Begriff zu verbinden, den die ſymboliſchen Bücher damit verbinden. Wird er denn aber wirklich in der Taufe verpflichtet, den Begriff, welchen die ſymboliſchen Bücher vom Sohn Gottes aufſtellen, zu den ſeinigen zu machen? Nichts weniger als das! Er verpflichtet ſich blofs, das Dogma vom Sohn Gottes zu ſeiner moraliſchen Vervollkommnung anzuwenden. Wie er dies thut, iſt ja ſeine Sache! Er denkt ſich nun unter Sohn Gottes eine wirkliche Perſon der Gottheit, um ihren Lehren ein gröſseres Gewicht über ſeine Leidenſchaften und Triebe zu verſchaffen; oder er denkt ſich darunter einen vorzüglichen Liebling der Gottheit, d. i. — einen Mann von ganz ungewöhnlicher Tugend, von

aufserordentlichen Talenten und Gaben, um seinen Lehren als den höchsten Resultaten der Vernunft, desto sicherern Eingang bei seiner eignen Vernunft zu verschaffen; oder er denkt sich mit Kant unter Sohn Gottes die personificirte Idee der gesammten Menschheit, wie die Gottheit sich dieselbe in ihrer höchsten Würde vorstellt; um durch diese erhabene Idee seine eigne Kraft zu wecken und den strengen Forderungen der Vernunft genüge zu leisten — Kurz, er schlage jeden Weg ein den seine Ueberzeugung ihn führt — dies liegt ja aufser der öffentlichen Kirchenreligion, und gehört zu seiner Privatüberzeugung, die ihm durch seine Taufgelubde mehr zugesichert, als beschränkt wird.

Noch mehr wird sich über diesen Gegenstand bei der Beurtheilung des Antwortschreibens des Herrn Probst Teller, im nächsten Stück dieser Zeitschrift sagen lassen.

Inhalt.

Fortsetzung der Bemerkungen über einige auf der diesjährigen Kunstausstellung befindliche Gemählde Seite 221
Der Wilhelmsplatz . . - 237
Noch ein Wort über die Patzen . - 251
Ueber das pantomimische Ballet . - 261
Theater . . . - 277
Brief eines Fremden . . - 295
Moden . . . - 301
Anzeiger . . . - 304

Verzeichnifs
der vorzüglichſten Materien.

welche

in dem erſten Bande enthalten ſind.

Adam, von Raphael, im Moment der Schöpfung Evä Seite 79
Adel und Holzukel 179
Armida, Aufführung dieſer Oper 204
Atalanta, Aufführung dieſer Oper . . . 93
Aeuſsere, über das, von Berlin 41
Ballet, pantomimiſches, Regeln deſſelben . . 209
Beleuchtung (der Straſsen) Mangel derſelben . . 47
Benimmen, Bildung und Sittſamkeit deſſelben 55. 56
Beruf à la mode 296
Charakter, der Volks in Berlin 111
Darſtellung, Momente derſelben, in der Gruppe des Laokoon 118

Denkmal des Grafen von der Mark . . Seite 27
Denkmäler, preußischer Helden am Wilhelmsplatz . 235
Fabrikanten 232
Fleck, Herr, als Wallenstein 195
Fleck, Mdm., als Thekla 197
Flügel, ob Engel damit gebildet werden sollen? . 160
Galanterien in Berlin 16
Geistlicher Stand 130
Gesetz, welches die bildende Kunst als ihr höchstes erkennt? 30
Gesellschaft, naturforschender Freunde . . . 17
Gesellschaften, literarische, von Berlin gestiftet . 19
Geschmack, herrschender, in Berlin . . . 19
Gespenster, ermordet sich und seine Frau . . 168
Glorie, um dem Haupte des Schöpfers nach Raphael, Bedeutung derselben 146
Gruppe des Laokoon 137
Iffland als Herb 96
Iffland, O. Piccolomini 193
Karnevalsluftbarkeiten 201
Kaffee 14
Kaufmann — Zucchi, Angelica, in Rom, Beurtheilung eines Gemähldes von ihr, Christus und die Samaritanerin vorstellend 239
Kehl, von, Statue derselben von Tassart . . 247
Kaffeehäuser 14
Kolonie, Französische 125
Kolonie, Jüdische 126
Krodo, Opfer des, ein Gemählde von Herrn Westsch, beurtheilt 227

Kupfer, Zweck derſelben bei dem Artikel über die Bühne Seite 288
Kupplerinnen, heimliche 17
Linden-Allee 57. 295
Luxus 10
Machern, Beſchreibung des Gartens daſelbſt, angezeigt . 212
Maskeraden 206
Moden 211. 301
Nina, Beurtheilung dieſer Oper 275
Parzen, noch ein Wort über dieſelben . . . 251
Piccolomini, Aufführung dieſes Schauſpiels . . 185
Promenaden 53
Raphael, deſſen Gemählde von der Schöpfung beurtheilt 71. 159
Rehberg, Profeſſor, deſſen Gemählde, Julius Sabinus vorſtellend, beurtheilt 221
Reſſourcen 17
Sendſchreiben einiger jüdiſchen Hausväter an Herrn Probſt Teller, angezeigt 304
Seidlitz, von, Statüe deſſelben am Wilhelmsplatz . 248
Selbſtmörder, Begräbnis derſelben . . . 175
Schullehrer 131
Schwerin, von, Statüe deſſelben von Adam . . 245
Statüen, öffentliche, ob ſie antik oder modern gekleidet ſeyn ſollen? 239
Statüen im Thiergarten 64
Steolmets, Herr, als Philipp Brock . . . 89
Straſenpflaſter, Mängel deſſelben . . . 44
Täuſchung, ob ſie beim Schauſpiel ſtatt finden müſſe? 186
Taufäle, öffentliche und ſtille Wirthſchaften . . 15
Theorie der Schauſpielkunſt, Zweck derſelben . . 288
Thiergarten 56

Uebereinanderschlagen der Beine, was diese Stellung bei den Alten bedeute? Seite 244
Ueberschriften an Häusern und Kaufläden 48
Unzelmann, Mdm, als Nina 281
Verse, ob ein Schauspiel in Versen geschrieben werden solle? 190
Verzierungen der Häuser, wie sie seyn sollen 255
Wahnsinn, Darstellung desselben auf der Bühne 277
Willebnsplatz 235
Winterfeld, von, Statüe desselben von Rätz 247
Ziethen, von, Statüe desselben von Schadow 243
Zirkel, gebildete 18
Zitkel, im Thiergarten 61

Ziethen

Sigillite

Weintraub.

Madame Unzelmann
als Nina
Ich harre, vergebens!

Madame Unzelmann
als Nina
Ich harre vergebens!

BERLIN.

Eine

ZEITSCHRIFT

für

FREUNDE DER SCHÖNEN KÜNSTE,

des

GESCHMACKS UND DER MODEN.

MIT KUPFERN.

ZWEITER BAND.

Berlin, 1799.
In Commission bei Heinrich Frölich.

B E R L I N.

Eine

Zeitſchrift

für

Freunde der ſchönen Künſte, des Geſchmacks und der Moden.

Mit Kupfern.

Viertes Heft.

Berlin, 1799.
Bei Heinrich Frölich.

Etwas über Gemählde

aus der

neuern Geschichte

in

Bezug auf eine Bekanntmachung

Sr. Majestät

Friedrich Wilhelms III.

an die

Künstler zu Berlin.

Ob unſere jetzigen Künſtler — vorzüglich Mahler und Kupferſtecher — nicht beſſer daran thäten: zu ihren Werken Gegenſtände aus der neuern Geſchichte zu wählen als die ſo oft bearbeitete Geſchichte der Griechen, Römer, oder der Mythologen zu wiederhohlen, iſt eine Frage, die ſchon oft unterſucht, und verſchieden beantwortet iſt; denn beide Partheien haben Gründe für ſich, die nicht zu verachten ſind. Wenn wir auch vom Koſtüm nicht ſprechen, (weil der Künſtler bei den neuern Gegenſtänden ſich gleichfalls eines idealiſchen Koſtüms bedienen kann) ſo liegen die wichtigſten Gründe in

der Sache ſelbſt. Die Gegenſtände der Mythologie, der griechiſchen, römiſchen und bibliſchen Geſchichte überhaupt, ſind ſo allgemein bekannt, daſs alle Nationen Europens ein gleiches Intereſſe dabei haben. Der Mahler mag daher einen Gegenſtand wählen welchen er wolle, ſo ſind ſowohl ſeine Charaktere, als die Handlung in welcher er ſie darſtellt, bekannt; es iſt leicht darüber zu urtheilen, und eben deſswegen intereſſirt das Gemählde. Nicht so mit Gegenſtänden der neuern Geſchichte. Wir kennen dieſe gewöhnlich nur im Ganzen, ſind nur mit den Charakteren der Hauptperſonen bekannt; aber der Mahler muſs einzelne Handlungen darſtellen. Um dieſe nun beurtheilen zu können, müſſen wir erſt zu der Privatgeſchichte des Helden zurückkehren, müssen uns in das Gemählde hineinſtudiren, und ihm ſo Intereſſe abgewinnen. Diese Gründe ſind allerdings nicht unwichtig; aber hören wir auch die Gegenparthei!

Woher kommt es, daſs uns die Geſchichte der Alten ſo ſehr — bis zu der Privatgeſchichte jedes merkwürdigen Mannes — bekannt iſt? Wer weiſs nicht, daſs die heutigen Darſtellungen der Künſtler eben ſo viel wo nicht mehr Antheil daran haben, als die Geſchichtſchreiber? Welche Mühe giebt man ſich nicht, alle Hiſtoriker und Dichter zu durchſuchen — um ein Kunſtwerk zu erklären, das uns noch nicht ganz verſtändlich iſt? Konnte dies die Kunſt für die Griechen und Römer — warum ſollte ſie es nicht für jedes neuere Volk eben ſo gut können? Und welch ein Intereſſe bekäme dann die Kunſt für

dies Volk selbst! Sie würde ein vorzügliches Mittel den Patriotismus zu wecken und Gemeingeist zu befördern, denn nichts ist dazu schicklicher als genaues Studium der vaterländischen Geschichte, und der Ruhm, welchen die Kunst dabei den Thaten der Vorfahren giebt! Der Mahler, welcher z. B. die Schlachten Friedrichs des Grosen, wodurch der Preussische Staat gerettet wurde, mahlte, befände sich dabei in eben der ehrenvollen Lage als Panänus, da er in dem Pöcile zu Athen die Schlacht bei Marathon mahlte, welche Griechenland rettete. Das Volk überhaupt würde nach und nach mehr Theil an der Kunst nehmen, weil die Gegenstände derselben ihm näher lägen, und durch dieses erhöhte Interesse des Volks allein wäre es möglich, dafs die Kunst selbst wieder die Höhe erreichte, von welcher sie herabgesunken ist.

Sollen wir nun zwischen beiden Partheien entscheiden? Dies ist nicht schwer! Der Künstler, welcher nur um Beifall mahlt, wird den erstern Weg gehn; aber der, dem es mehr darum zu thun ist: zu nützen, auf den Geist und Karakter seines Volks zu wirken — der geht den letztern, und welcher ist der ehrenvollste?

Freuen mus es daher den brandenburgischen Patrioten, auch hier seinen geliebten König thätig zu finden, die Kunst zu befördern, und den Künstler zu leiten; indem der Monarch allen hiesigen Künstlern hat bekannt-machen lassen: „Se. Maje-

„ſtät wünſchten, daſs ſich dieſelben vor-
„züglich mit Darſtellungen aus der Bran-
„denburgiſchen Geſchichte beſchäftigen
„mögten.“ Ich will hier nicht ausführen, was sich zum Lobe der wahrhaft patriotiſchen Abſicht unſers verehrten Monarchen ſagen lieſse — es flieſst von ſelbſt aus den vorhin angeführten Gründen; aber an die Künſtler will ich mich wenden, welche dieſen Wunſch erfüllen wollen; theils um ſie auf die verſchiedenen Zwecke in der Wahl ihrer Gegenſtände, theils auf die verſchiedenen Arten der Darſtellungen derſelben und die Schwierigkeiten aufmerkſam zu machen, welche ſie dabei zu überwinden haben.

Von hiſtoriſchen Werken unterſcheidet der Geſchmack des Tags zwei Gattungen. Die erſte erfordert einen leichten gefälligen Stiel der Zeichnung, behält das neuere Koſtüm bei, hält ſich überall mehr an die Natur als das Ideal, und iſt vorzüglich beſtimmt durch Kupferblätter in vieler Hände zu kommen. Gerade dieſe Beſtimmung macht den Stiel dieſer Werke, wie ich ihn angegeben habe, nothwendig, er ſtimmt ſo mit dem Geſchmacke der Menge überein, und dies iſt nöthig um dem Künſtler Abſatz zu verſchaffen.

Wir haben bis jetzt dieſe Kunſtwerke faſt ausſchlieſſend den Engländern zu danken, und es flieſsen jährlich ſehr beträchtliche Summen für dergleichen Arbeiten aus allen Ländern Europens nach dieſer Inſel. Den Beifall, den die engliſchen Blät-

ter finden, haben sie eben so viel der Wahl der Gegenstände, als der guten Ausführung zu danken — gefällige Familienscenen zwischen Eltern und Kindern, ländliche Beschäftigungen, bekannte Kriegsthaten, oder Gegenstände aus Dichtern, die allgemein gelesen werden, machen den Stoff derselben aus.

Vorzüglich wären es nun Kunstwerke dieser Art, worin die vaterländische Geschichte behandelt, und durch gute Kupferstiche vervielfältigt werden müsste. An einzelnen Versuchen der Art hat es nicht gefehlt. Wer erinnert sich nicht noch der Gemählde von B. Rode aus der Brandenburgischen Geschichte, und des vortrefflichen Abendmahls von Joachim, das er in Kupfer ätzte? Allein seine leichte Art in Kupfer zu arbeiten, war zu weit von dem Geschmacke des Zeitalters entfernt — kein Kunsthändler wollt' ihm seine Platte abkaufen. Die chalkographische Gesellschaft in Dessau scheint sich einen ganz andern — nicht minder edlen — Zweck vorgesetzt zu haben, indem sie durch Vervielfältigung der schönsten Werke der Kunst von berühmten Meistern, auf die Veredlung des Geschmacks überhaupt zu wirken sucht.

Der berühmte Director unserer Academie der Künste, Herr D. Chodowiecki, hat in seinen kleinen Kalenderkupfern eine Menge Gegenstände aus der vaterländischen Geschichte bearbeitet, und dadurch grösern Unternehmungen den Weg gebahnt. Denn der eigentliche Vorwurf den man deutschen

Künſtlern macht, entſpringt aus einer Vergleichung dieſer kleinen Kalenderblätter mit Boidels prächtiger Shakeſpear-Gallerie, obgleich die erſtern ſo viel Kunſtwerth haben, als die letztern.

Wir dürfen endlich, jener Aufforderung unſeres Monarchen zufolge, ein Werk erwarten, das wir den eleganteſten Werken der Engländer an die Seite ſetzen können; und zwar von unſerm — durch die Schönheit und Kraft ſeines Grabſtichels allgemein bekannten — Herrn Berger. Der Tod Schwerins und der verwundete Seidlitz von dieſem Künſtler, ſind in den Händen aller Kenner, und ich brauche daher nicht zu erwähnen, was wir zu erwarten haben, da Herr Berger uns jährlich zwei Blätter, mit eben der Sorgfalt geſtochen, von gleicher Höhe, nur etwas ſchmäler, mit Darſtellungen aus der vaterländiſchen Geſchichte verſpricht. Der Zeitraum, welchen er wählt, iſt die Geſchichte Friedrichs des Groſsen; und wie konnt' er glücklicher wählen? Preuſsen beſtand in dieſem Zeitraume den groſsen Kampf: ob es hinfort unter den erſten Mächten Europens eine Rolle ſpielen, oder vernichtet werden ſollte; und Friedrich ward der Retter ſeines Staats, und — in jeder andern Hinſicht der Held des Zeitalters! Es iſt alſo nicht mehr als billig, daſs auf allen Blättern, die Herr Berger liefert, Friedrich die Hauptperſon ſeyn wird.

Die beiden erſten von dieſen verſprochenen Blättern ſind bereits in der Arbeit, und man kann ſich von der glücklichen Wahl der Momente der

Darſtellung und — allen übrigen Bedingungen bei der Herausgabe näher aus der Ankündigung unterrichten, welche in dem Anzeiger dieſes Hefts abgedruckt iſt.

Noch werd' ich mir indeſs für Herrn Berger, und die Künſtler welche ihm die Zeichnungen zu ſeinen Arbeiten liefern, einige Bemerkungen in Rückſicht der Wahl der **Momente** in ihren Darſtellungen erlauben.

Jedes Blatt ſollte ſo viel möglich ein allgemein anziehendes Intereſſe haben. Die Handlung welche dargeſtellt wird, muſs alſo für die Geſchichte oder für die Perſon des Helden äuſſerſt wichtig ſeyn, oder doch auf eine Begebenheit der Art Bezug haben. Auf jeden Fall muſs der Held dabei in einer intereſſanten Lage erſcheinen; d. i. er muſs entweder eine groſse Eigenſchaft ſeiner Seele, oder eine liebenswürdige Seite ſeines Herzens zeigen; und dies muſs durch eine wahre treffende Mimik in ſeiner Geſtalt verſinnlicht ſeyn. Um dies noch deutlicher zu entwickeln, will ich ein Paar Beiſpiele anführen.

Es giebt Begebenheiten die für die Geſchichte äuſserſt wichtig ſind, und dem Hiſtoriker den ſchönſten Stoff zu Beſchreibungen und Gemählden geben; aber undankbar für den Künſtler ſind. Ein ſolcher Stoff iſt die Begebenheit, da die ſächſiſche Armee im Lager bei Pirna 1756 ſich als Kriegsge-

fangne ergiebt. Der vortreffliche Zeichner der Natur, Chodowiecki, hat dies im hiſtoriſche. Kalender von 1789 auf dem 1ſten Blatte dargeſtellt; aber wie kalt läſst uns dies Bild! Was ſoll uns auch darauf intereſſiren? Die — das Gewehr ſtreckende — Armee? Eine Armee die das Gewehr ſtreckt, intereſſirt ihrer ſelbſt wegen ſehr wenig. Friedrich der zu Pferde mit ſeinen Generalen vor ihr hält, und dies ruhig mit anſieht? Eben ſo wenig! Die ganze Begebenheit intereſſirt überhaupt nur ihrer wichtigen Folgen wegen, und von dieſen Folgen konnte auf dem Bilde ja offenbar nichts vorſtellig gemacht werden. Wie viel intereſſanter iſt uns dagegen Friedrich, wie er in der Nacht, die auf die Schlacht bei Torgau folgte, in einer Dorfkirche, auf die Stufen des Altars die nöthigen Ordres ſchreibt (in demſelben Almanach), oder, wie er bei der Leiche des groſsen Friedrich Wilhelm ſeine Empfindungen äuſsert (im Gothaiſchen Hofkalender von 1789, von Chodowiecki), weil ſich in beiden Momenten in dem Helden ein Charakterzug entwickelt, der ihn uns noch ſchätzbarer macht! Die Geſchichte des groſsen Königs iſt an Handlungen der Art ſo reich, daſs ſie den Künſtlern die Wahl leicht, und — die etwanigen Vorſchläge die ich thun könnte, überflüſſig macht.

Eine zweite, gröſsere Art von hiſtoriſchen Kunſtwerken, iſt unſtreitig die, in welchen der Künſtler ſich ſtrenger an das Geſetz der Schönheit bindet, worin er die Geſchichte nicht der Geſchichte wegen mahlt, ſondern einen Gegenſtand der Ge-

ſchichte wählt, um ein ſchöneres Werk der Kunſt daraus zu bilden, das ohne alle weitere Tendenz gefallen, und blofs als Kunſtwerk beurtheilt werden ſoll. Allerdings giebt es in der neuern Geſchichte ſo gut Stoff zu Werken der Art, als in der alten. Es laſſen ſich Weiſe und Heroen', kriegeriſche und zärtliche Charaktere darin auffinden; und das Koſtüm? Was geht das den Künſtler in Werken dieſer Art an! Das Hiſtoriſche iſt hier blofs das Mittel, die Kunſt der Zweck. Umgekehrt war es bei den leichten Werken der vorigen Art; bei welchen die Kunſt zum Mittel, die Geſchichte zum Zweck wird. So unrecht manche Kunſtrichter haben, die erſtere Art ganz zu verwerfen, ſo unrecht würde es ſeyn dieſe zweite Art zu vernachläſſigen, weil die Kunſt vorzüglich in ihr gewinnen und ſich vervollkommnen kann.

Ich will hier indeſs noch einige der Schwierigkeiten berühren, welche der Künſtler dabei zu überwinden hat. Er ſoll einen Gegenſtand der neuern Geſchichte darſtellen; und Friedrich ſey ſein Held. Nun kann er mit dieſem nicht anders verfahren, als er mit einem Alexander oder Cäſar verfahren würde, d. h. er muſs ſeine Geſtalt nach dem Ideale eines Helden bilden, wie es ihm in ſeiner Einbildungskraft vorſchwebt, und ſein Koſtüm durchaus den Forderungen der Kunſt entſprechend machen. Wie wird man aber jetzt ſeinen Friedrich von einem Alexander oder Cäſar unterſcheiden können? In den Werken der erſten Art war dies leicht. Friedrich wird da in ſeiner bekannten Ge-

ſtalt, und in ſeinem gewöhnlichen Koſtüm gezeichnet — aber in dieſen höhern Werken der Kunſt darf das nicht der Fall ſeyn. Alexander war klein und hatte einen ſchiefen Hals — aber welcher Künſtler hat ihn je dadurch charakteriſirt? Alles was dem Künſtler übrig bleibt iſt

1. die Handlung in der er ſeinen Held auftreten läſst, und
2. die Nebenwerke mit welchen er ſein Gemählde ausfüllt.

Die Wahl der Handlung wird freilich dadurch etwas ſchwieriger. Sie muſs nicht allein den Helden in einer intereſſanten Situation zeigen; ſie muſs auch, wo möglich, charakteriſtiſch für das Zeitalter ſeyn. Wenn z. B. B. Rode bei dem Abendmahl Joachims aus ſeinem Prieſter auch einen Apoll, und aus Joachim einen Achill gemacht hätte; ſo verrieth die Handlung ſelbſt einen Gegenſtand der neuern Geſchichte.

Hier glaubt man indeſs einen Einwurf zu finden. Kann der gute Geſchmack es vertragen, ſagt man, griechiſch und römiſch gekleidete Menſchen, mit Sitten und Gebräuchen unſerer Zeit zu ſehen? Aber warum ſollten ſie auch griechiſch oder römiſch gekleidet ſeyn? Der Künſtler muſs ſein Koſtüm erfinden, muſs der neuern Kleidung alles nehmen, was ſie unverträglich mit der Kunſt macht, und nun bleibt es ſeinem Genie überlaſſen, wie viel er beibehalten kann, um an das Zeitalter zu erinnern. Hiermit iſt zugleich ein Einwurf gehoben, den man

2. den **Nebenwerken** auf einem Gemählde macht. Es würde unſtreitig lächerlich ſeyn, wenn ſich ein ganz griechiſch gekleideter Held an eine Kanone lehnte — aber trug der deutſche Ritter denn nicht einen Helm wie der Grieche, und läſst ſeine ſteife, ſchwerfällige Rüſtung ſich dies Schwerfällige nicht nehmen, und ſo umbilden, dals ſie den Forderungen der Kunſt entſpricht, indem ſie ſo wenig dem wirklichen Griechen, als dem deutſchen Ritter gleicht? Es iſt unrecht, dals man alle idealiſchen Kleidungen **antik** nennt. Sie gehören keinem Volke und keinem Zeitalter — ſie gehören der **Kunſt**, welche dem Künſtler gebietet, ſo wenig als möglich von den Schönheiten des menſchlichen Körpers durch Kleidungen zu bedecken, und wo er bedecken muls, durch Schönheit des Gewandes, durch reizenden Faltenwurf u. ſ. w. das Auge zu entſchädigen.

Dieſe Feinheit im Gebrauch der Nebenwerke erleichtert dem Künſtler ſeine Arbeit ſehr, weil es nicht ſchwer hält, dadurch auf das Zeitalter zu deuten, aus dem er ſeine Handlung wählte, und dieſe auch dann verſtändlich zu machen, wenn ſie an ſich nichts Charakteriſtiſches hätte, d. h. ſich nicht auf Sitten und Gebräuche der neuern Zeit, ſondern auf den Ausdruck der Charaktere, wie er dem Menſchen überhaupt eigen iſt, gründete.

Ich breche hier dieſe — flüchtig hingeworfenen — Gedanken ab; die freilich für manchen Künſtler nichts neues, doch für manchen vielleicht

einen Wink enthalten können, der ihm nicht unlieb ist; und wenigstens darin ihren Zweck erreichen werden, dafs sie das Publicum aufmerksam auf einen Gegenstand machen, der seiner Aufmerksamkeit so sehr werth ist.

R —

Ein Brief

an den Herausgeber dieſer Zeitſchrift,

die Charakteriſtik

der Einwohner Berlins betreffend.

Mein Herr!

Sie haben in Ihrer Zeitſchrift Beiträge zur Charakteriſtik der Einwohner Berlins drucken laſſen, die, ſo viel Wahres ſie auch enthalten, doch in vielen Punkten eine Berichtigung verdienen. Ich bin ein gebohrner Berliner, der auſser ſeiner Vaterſtadt mehrere Hauptſtädte Europens geſehn, und unter einander verglichen hat; folglich wohl im Stande iſt, ohne Vorliebe zu urtheilen. Finden Sie die beigefügten Berichtigungen wichtig genug; ſo erſuch' ich Sie, in Ihrer Zeitſchrift davon Gebrauch zu machen *).

Sie bemerken Seite 10 im erſten Hefte Ihrer Schrift: daſs in Berlin ein Mangel an Luxus und an Reichthum auffallend ſey. Dies iſt

*) Berichtigungen ſind den Herausgebern dieſer Zeitſchrift immer willkommen. Ihr Wunſch iſt: Nichts als Wahrheiten zu ſagen, und ſie danken daher jedem Biedermanne herzlich, der ſie im Stand ſetzt, einen eingeſchlichenen Irrthum zurückzunehmen. D. H.

nicht zu leugnen, aber es hätte dabei bemerkt werden können: dafs dennoch in Berlin eine ungeheure Menge Waaren des Luxus fabricirt, und den reichern Ausländern zugeſchickt werden. Es möchte z. B. nicht leicht ein Ort zu finden ſeyn, wo ſo viele Flöten-Uhren verfertigt werden als hier. Bei Herrn Mollinger ſind dergleichen für zwei- bis dreitauſend Thaler das Stück zu haben, woran alles, was Kunſt und Luxus hervorzubringen vermögen, verſchwendet iſt. Aber woher finden ſich die Käufer dazu? Aus St. Petersburg, Paris, London — ja ſelbſt nach Oſtindien werden Verſendungen gemacht.

Die Berliner Seiden-Manufakturen waren ehedem ſehr berühmt, allein ſeit der Stockung des Handels durch den jetzigen Krieg, und durch die herrſchende Mode, nach welcher die Damen ſo wenig ſeidene Kleider tragen, ſind dieſe Manufakturen ſo ſehr herabgeſunken, dafs man zweifelt, ob ſie ſich je wieder heben werden.

Was an Fabriken von Waaren des Luxus hier gänzlich mangelt, ſind die an ſo vielen gröſsen Orten blühenden Fabriken der Haute-lisses-Tapeten. Was dieſe geſchmackvollen Verzierungen der Zimmer ſo theuer macht, ſcheint mir mehr in der Seltenheit der Fabrikation, als in dem Zeit- und Koſtenaufwande zu liegen. Ich habe in ſolchen Fabriken oft zwölf- bis funfzehnjährige Knaben die ſchönſten Arbeiten hervorbringen geſehn. Da nun die Gallerien in Berlin und Potsdam einen Reich-

thum von den ſchönſten Gemählden berühmter Künſtler beſitzen; ſo würde es nicht an guten Muſtern fehlen, und der Abſatz in das Ausland müſste beträchtlich ſeyn *).

Seite 14 ſagen Sie: „Reſſourcen, die von bei„den Geſchlechtern beſucht werden, giebts hier „nicht.“ Dies iſt ganz ungegründet; denn es ſind mehrere Reſſourcen dieſer Art vorhanden. Ich brauche Ihnen nur eine ſtatt aller zu nennen, nehmlich die im Georgiſchen Garten; wo den ganzen Sommer ſich beide Geſchlechter verſammlen, und oft in Geſellſchaften von mehreren Hunderten zu Abend geſpeiſt wird.

Was Seite 16 und 17 über öffentliche Tanzſäle und heimliche Gelegenheitsmacherinnen geſagt wird, hatte zwar damals ſeine volle Richtigkeit, allein dem Unweſen iſt jetzt durch die verdoppelte Wachſamkeit der Polizei gewehrt worden. Die öffentlichen Tanzſäle dürfen nicht mehr von Freudenmädchen beſucht werden — ſelbſt im Theater er-

*) In dieſen Wunſch des Herrn V., daſs in Berlin Tapetenfabriken der Art errichtet werden möchten, ſtimmen die H. ſehr mit ein. Wer würde nicht lieber ſeine Zimmer mit den bis zur Täuſchung nachgeahmten Meiſterſtücken eines Raphaels, Titians, Rubens u. ſ. w. austieren, als mit den bunten engliſchen Modekupfern, die mit Glas und Rahm eben ſo theuer ſind?

laubt man ihnen den Zutritt nicht mehr — und den heimlichen Kupplerinnen hat man — in so weit dies in einer volkreichen Stadt möglich ist — das Handwerk gelegt.

Unter den Seite 18 und 19 angeführten gelehrten Gesellschaften, ist eine vergessen, die doch verdient hätte von allen zuerst genannt zu werden, weil sie die älteste von allen literarischen Gesellschaften in Berlin ist, und die angesehensten unter den hiesigen Gelehrten zu Mitgliedern hat. Man nennt sie gewöhnlich die Montags-Gesellschaft, weil sie sich alle Montage versammelt. Die Gesellschaft läßt einen eignen Kalender für ihre Mitglieder drucken, dem manche die Gesellschaft betreffende Notizen beigefügt sind.

Was ferner über den Geschmack der Berliner gesagt wird — übergeh' ich. Es könnte partheiisch scheinen, wenn ich sie in Schutz nehmen wollte. Nur dies bitt' ich Sie zu bemerken, daſs Sie wohl schwerlich in irgend einem grosen Orte Europens ein gebildeteres Publikum finden mögten, als das Berliner wirklich ist; Sie mögen es nun von Seiten des Geschmacks auf eine Stufe stellen, wie Sie wollen. Wien und Petersburg möchte Ihnen wahrscheinlich noch weit mehr Stoff zum Tadel, und Paris und London vielleicht nicht mehr Gelegen-

heit zu Lobeserhebungen geben *). Die Mehrheit der Menschen in grofsen Städten steht fast überall auf einer Stufe, und vorzüglich wenn es auf Sachen des Geschmacks ankommt.

Uebrigens können Sie niemanden mehr als mich verbinden, wenn Sie fortfahren, auf eine freimüthige und humane Weise, auf Mifsbräuche aufmerksam zu machen, damit sie verbessert werden; denn wie vieles was besser seyn könnte, würde schon besser geworden seyn, wenn es öffentlich zur Sprache gekommen wäre!

Ich bin u. s. w.

T —

*) Darin hat der Herr V. vielleicht Recht; wenn aber auch das Berliner Publikum das gebildetste wäre, das dermahlen in Europa zu beurtheilen stände; würde es deswegen wohl zweckwidrig seyn, die etwanigen Fehler zu rügen? Sie würden sich ja nur um so eher verbessern lassen, je weniger ihrer sind.
D. H.

Nachtrag

zu der

im zweiten Hefte abgedruckten Abhandlung

über die

Gruppe des Laokoon.

Da ich den, im 2ten Hefte dieſes Journals abgedruckten Aufſatz: über die Gruppe des Laokoon, mit beſonderer Hinſicht auf die hier in den Sälen der Akademie der Künſte befindlichen Abgüſſe und Zeichnungen ſchrieb, war es meine Ablicht nicht, noch etwas über den Werth jener Gruppe, oder über die Grundſätze welche die Künſtler dabei beobachtet haben — hinzuzuſetzen.

Ich hatte indeſs einen Stich nach der Rehbergiſchen Zeichnung verſprochen, und die Beſchäftigung mit demſelben gab mir zu einer Reihe von Unterſuchungen Veranlaſſung, deren Mittheilung dem Kunſtkenner und Künſtler nicht unangenehm ſeyn dürfte.

Da überhaupt zum richtigen Verſtändniſs aller Beſchreibungen und Beurtheilungen von Kunſtwerken, eine genaue Bekanntſchaft mit den Grundſätzen von welchen der Kunſtrichter ausgeht, unentbehrlich iſt; ſo wird es mir auch dadurch zur Pflicht, mein Syſtem über Kunſt — zur Beurtheilung — aufzuſtellen. Ich habe meine Grundſätze zwar ſchon in dieſer Zeitſchrift gelegentlich ange-

geben; allein da ſie in vielen Stücken von den bekannteſten Kunſtſyſtemen abweichen, ſo iſt es nöthig dieſe Abweichungen zu rechtfertigen, und die Einwürfe zu heben die ſich daraus ergeben könnten.

Ich thue dies auch um ſo viel lieber, da ich hoffen darf dadurch die bekannteſten Kunſtſyſteme, wo nicht ganz mit einander zu vereinigen, wenigſtens in ein helleres Licht zu ſtellen, und ſchon bekannte Grundſätze noch genauer zu beſtimmen. Auch dies iſt Gewinn für die Kunſt, in welcher, wie Leſſing ſo treffend ſagt, ein ſchwankender Grundſatz ſchlimmer iſt wie gar keiner.

Einen paſſendern Ort dieſe Unterſuchungen einzuſchalten, konnt' ich gleichfalls nicht finden, als hier wo ich noch von der Gruppe Laokoons rede, indem dieſe in den ſchwierigſten Fällen die paſſendſten Beiſpiele zur Erläuterung darbietet.

Um indeſs bei dieſer Unterſuchung der Grundſätze, die ich allen meinen künftigen Beurtheilungen von Kunſtwerken zum Grunde legen werde, ſo deutlich als möglich zu ſeyn, ſo mach' ich den Anfang mit einer kurzen Darſtellung

der merkwürdigſten Syſteme, die bis dahin über Kunſt aufgeſtellt ſind.

Das ausgebreitetſte unter den verſchiedenen Kunſtſyſtemen, iſt das Winkelmann-Leſſingiſche. Ich gebe ihm dieſen Namen, weil ſich nicht wohl

beſtimmen läſst, wem von beiden eigentlich die Erfindung deſſelben zuzuſchreiben iſt.

Leſſing behauptet in ſeinem Laokoon: Winkelmann nehme Stille und Ruhe als den höchſten Grundſatz der Kunſt an, und weil Leſſing dies einmal behauptete, ſagt man's bis dieſe Stunde nach; obgleich Leſſing ſelbſt am Ende dieſe Behauptung zurücknahm.

Die Sache hängt eigentlich ſo zuſammen: Leſſing ſchrieb ſeinen Laokoon, ehe Winkelmanns Geſchichte der Kunſt herauskam. Er nahm daher eine Stelle aus der Schrift deſſelben über die Nachahmung griechiſcher Kunſtwerke, die indeſs auch nur zu ſagen ſcheint, was Leſſing daraus nimmt. Winkelmann ſpricht in derſelben von der Gruppe des Laokoon, und erklärt Stille und Ruhe, den Ausdruck einer groſsen Seele, als einen allgemeinen Charakterzug griechiſcher Kunſtwerke. Aber eben deswegen muſste er — wie ſich leicht erweiſen läſst — ein allgemeines Geſetz, einen höchſten Grundſatz der Kunſt vorausſetzen, nach welchem dieſer Charakterzug hervorgebracht wurde. Leſſing zögerte indeſs mit dem Drucke ſeines Laokoon, und Winkelmann kam ihm mit ſeiner Geſchichte der Kunſt um zwei Jahre zuvor. Dies gab ihm Gelegenheit, in den drei letzten Abſchnitten verſchiedene Fehler Winkelmanns zu berichtigen; doch hatte er deſſen Werk — ſeinem eignen Bekenntniſs nach — nur erſt durchblättert, und nicht durchleſen; und es war ihm noch nicht

eingefallen, ſich von Winkelmanns Syſtem der Kunſt daraus näher zu unterrichten.

Sehen wir indeſs dies Werk näher an, und vorzüglich das vierte Kapitel des erſten Theils, wo Winkelmann von dem Weſen der Kunſt handelt, ſo werden wir uns bald überzeugen, daſs er Schönheit als das höchſte Geſetz der Kunſt anerkennt. „Die Schönheit," ſagt er S. 249 der W. A., „iſt der höchſte Endzweck, der Mittelpunkt der Kunſt."

Er entwickelt nun ſeine Ideen über die Schönheit, wendet ſie aufs Individuelle an, und ſtöſst auf den Ausdruck der Affekten und Leidenſchaften, und die Nachahmung deſſelben in Kunſtwerken. „Dieſer Ausdruck verändert," ſagt er S. 317 W. A., „die Züge des Geſichts und die Haltung des Körpers, folglich die Formen die die Schönheit bilden, und je gröſser dieſe Veränderung iſt, je nachtheiliger iſt ſie der Schönheit."

Deswegen machten nun die alten Künſtler Stille und Ruhe zu einem Grundſatz, weil „die Stille derjenige Zuſtand iſt, welcher der Schönheit der eigentlichſte iſt." S. 317.

„Da aber," fährt er S. 318 fort, „im Handeln und Wirken die höchſte Ruhe und Gleichgültigkeit nicht ſtatt findet, und göttliche Figuren menſchlich vorzuſtellen ſind; ſo konnte auch in dieſen der erhabenſte Begriff der Schönheit nicht beſtän-

„dig gesucht noch erhalten werden; aber der Aus-
„druck wurde der Schönheit gleichsam zugewäget,
„und diese war bei den alten Künstlern die Zunge
„an der Wage des Ausdrucks, und also die vor-
„nehmste Absicht derselben.“

Er sucht diese Grundsätze der alten Künstler durch Beispiele zu beweisen, „in welchen sie al-
„les Ungestaltete zu vermeiden suchten, und sich
„viel eher von der Wahrheit ihrer Bilder, als von
„der Schönheit entfernten.“ S. 328. Und noch bestimmter drückt er sich aus, wenn er S. 325 den Künstler mit dem Dichter vergleicht: „In Vorstel-
„lung der Helden ist dem Künstler weniger als dem
„Dichter erlaubt. Dieser kann sie mahlen nach ih-
„ren Zeiten, wo die Leidenschaften nicht durch die
„Regierung, oder durch den gekünstelten Wohlstand
„des Lebens geschwächet waren, weil die angelich-
„teten Eigenschaften zum Alter und zum Stande
„des Menschen, zur Figur desselben aber keine noth-
„wendige Verhältnisse haben. Jener aber, da er
„das Schönste in den schönsten Bildungen wählen
„muss, ist auf einen gewissen Grad des Ausdrucks
„der Leidenschaften eingeschränkt, der der Bildung
„nicht nachtheilig werden soll.“

Das System, welches Schönheit zum obersten Prinzip der Kunst macht, ist in diesen angeführten Stellen so deutlich ausgedrückt als möglich, und Lessing selbst gesteht, in den nach seinem Tode gedruckten Materialien zum zweiten Bande seines Laokoon, dass Winkelmann Anfangs sich nur nicht

deutlich genug ausgedrückt habe; aber auch damals schon that Lessing ihm Unrecht, denn überall wird man bei einigem Nachdenken finden, dafs bei Winkelmanns Aeufserungen der Schluss zum Grunde liegt: Weil die alten Künstler Schönheit als das höchste Prinzip der Kunst annahmen; so war Stille und Ruhe ein allgemeiner Charakterzug ihrer Werke.

Wenn nun auch Winkelmann diesemnach der erste war, der dies System aufstellte, so hat es seine günstige Aufnahme und seine grofse Ausbreitung unstreitig Lessing zu danken.

In diesem System selbst wird gelehrt:

„Das höchste Gesetz der Kunst ist Schön-
„heit, und die Wahrheit darf nur in so
„weit in Kunstwerken beibehalten werden,
„als sie der Schönheit nicht schadet."

Der erste der es wagte, von diesem System abzuweichen, und einen andern Grundsatz als den höchsten der Kunst aufzustellen, ist Hirt. Nach ihm ist:

„Charakteristik, individuelle Bedeutsamkeit
„der höchste Zweck der Kunst, und diesen
„Grundsatz erklärt er so: Jedes Kunstwerk
„mufs das wirklich seyn, was es nach der
„Absicht des Künstlers seyn soll."

Ich wagte es darauf, zu behaupten: dafs es unmöglich sey, das Ganze der Kunst einem Grundsatze als dem höchsten unterzuordnen, und setzte dem Gesetze der Schönheit noch das Gesetz der

Wahrheit und der Zweckmäfsigkeit an die Seite, welches Syftem ich mir in der Folge deutlicher zu entwickeln vorbehalte.

Herr Bendavid ftellte darauf in feiner Gefchmackslehre ein eigenes Syftem von Kunft auf. Nach ihm ift: „äfthetifche Wahrheit das „höchfte Gefetz der Kunft überhaupt; allein nach „feiner Erklärung ift äfthetifche Wahrheit völlig „fynonym mit Hirts Charakteriftik; welcher er „noch für einen ifolirten Theil der Kunft das „Gefetz der Schönheit an die Seite fetzt.“ Das Gefetz der Zweckmäfsigkeit verwirft er, weil es ihm mit dem Gefetz der Wahrheit gleichbedeutend fcheint.

Um über diefe verfchiedenen Syfteme urtheilen zu können, will ich hier einige allgemeine Sätze aufftellen, deren Wahrheit ich übrigens, da fie von den Anhängern aller diefer Syfteme angenommen werden, ohne weitere Deduction vorausfetze.

1) Jeder Künftler, der ein Kunftwerk liefern will, mufs fich zuvor von demfelben in der Einbildungskraft eine Idee bilden, zu der er den Stoff *) aus der Erfahrung nimmt.

*) Damit das Wort Stoff hier zu keinem Mifsverftändnifs Anlafs giebt, will ich erklären, was ich darunter verftehe. Wenn Phidias z. B. feine Idee der Venus bildete, nahm er alle Theile diefer Idee, als Kopf, Augen, Nafe, Mund u. f. w. aus der Er-

2) Die Bildung dieſer Idee muſs nach beſtimmten Geſetzen geſchehen.

3) Die Darſtellung dieſer Idee in dem Kunſtwerke muſs abermals nach beſtimmten Geſetzen geſchehen.

Da man die Richtigkeit dieſer Sätze zugiebt, ſo wird man auch die unmittelbare Folge zugeben müſsen: daſs es in der Kunſt zweierlei *) Geſetze giebt;

1) für die Bildung der Ideen in der Einbildungskraft, und

2) für die Darſtellung dieſer Ideen in dem Kunſtwerke, durch mechaniſche Fertigkeit.

Dieſe beiden Arten der Geſetze ſind ſo weſentlich von einander verſchieden, als das Geſchäft der Darſtellung der Ideen (durch mechaniſche Fertigkeit) von dem Geſchäfte der Bildung der Ideen (in der Einbildungskraft) verſchieden iſt; gleichwohl iſt in allen Schriften, die mir über dieſen Gegenſtand

fahrung, und ſeine Einbildungskraft veränderte nur die Form dieſer Theile, nach dem Geſetze der Schönheit. Alles was der Künſtler nun bei ſeinen Ideen aus der Erfahrung nimmt, nenn' ich den Stoff derſelben.

*) Ich ſage hier zweierlei, weil ſich aus den aufgeſtellten Sätzen vor der Hand nicht mehr ergiebt. Nach einer genauen Zergliederung derſelben in der Folge, wird ſich aber ergeben, daſs zwiſchen beiden Arten noch eine dritte in der Mitte liegen müſſe.

ſtand bekannt ſind, dieſer Unterſchied nicht beſtimmt angemerkt, oder benutzt, und doch iſt aus ihm allein die Verſchiedenheit der genannten Syſteme erklärlich, und ihr Verhältniſs unter einander ſo wohl, als gegen das Ganze der Kunſt zu beſtimmen.

Bei der Bildung der Ideen in der Einbildungskraft, dringen ſich von ſelbſt zwei Geſetze auf, nehmlich 1) das Geſetz der Schönheit für die Form, und 2) das Geſetz der Wahrheit für den — aus der Erfahrung genommenen — Stoff der Ideen. Die Wahrheit beſteht alſo in der Uebereinſtimmung der Idee mit der Natur und iſt *a*) individuel, wenn auſser der Uebereinſtimmung des Stoffes auch Uebereinſtimmung der Form verlangt wird (z. B. bei Bildniſſen), oder *b*) allgemein, wenn die Uebereinſtimmung nur von dem Stoff verlangt wird, die Einbildungskraft aber die Form nach dem Geſetze der Schönheit verändern darf (im Ideale).

In dieſer Erklärung der Wahrheit in der Kunſt, ſtimme ich mit Winkelmann, Leſſing und Hirt überein, nicht aber mit Bendavid. Nach ihm beſteht die Wahrheit nicht in der Uebereinſtimmung der Idee mit der Natur, ſondern in der Uebereinſtimmung des Kunſtwerks mit der Idee welche der Künſtler darſtellen wollte.

Ich halte Bendavids Syſtem für den ſcharfſinnigſten Verſuch, das Ganze der Kunſt einem einzi-

gen Grundſatze unterzuordnen. Er fühlte dabei die Nothwendigkeit eines allgemeinen praktiſchen Geſetzes für die richtige Darſtellung, aber er dachte ſich den Unterſchied derſelben von der Bildung der Ideen in der Einbildungskraft nicht beſtimmt genug, und nahm daher das Geſetz der richtigen Darſtellung (für die mechaniſche Fertigkeit) für die äſthetiſche Wahrheit ſelbſt, (die nur in der Idee des Künſtlers beurtheilt werden kann).

Man nehme Bendavids Erklärung von äſthetiſcher Wahrheit einen Augenblick an, und wir werden ſie jedem Kunſtwerke zugeſtehen müſſen, das richtig dargeſtellt, d. i. in dem die Idee des Künſtlers richtig ausgedruckt iſt; es mag übrigens die abſcheulichſte Karrikatur einer Menſchengeſtalt ſeyn, eine Ellenlange Naſe und Gibbons Arme u. ſ. w. haben. Niemand würde ſich indeſs überreden laſſen, in einem Machwerk der Art Wahrheit zu finden, und das mit Recht nicht, weil in der Idee keine zu finden war die der Künſtler darſtellte.

Es konnte nicht fehlen, ein ſo ſcharfſinniger Kopf als Bendavid muſste dieſen ſich ſo leicht darbietenden Einwurf fühlen; allein die Art wie er ihm zu begegnen ſucht, beweist daſs er nicht leicht zu heben ſeyn wird. Nachdem er (§. 229. S. 168 ſeiner Geſchmackslehre) die Wahrheit als oberſtes Geſetz aller Künſte überhaupt anerkannt, und beſtimmt hat: daſs ſie in der Uebereinſtimmung des Zeichens mit dem Bezeichneten beſtehe; — d. i. wenn z. B. von

Bildhauerei oder Mahlerei die Reale iſt, wenn das Kunſtwerk mit der Idee übereinſtimmt, die der Künſtler in demſelben darſtellen wollte — So fügt er am Schluſſe des §. 230. hinzu: „Findet „ſich dann, daſs der Künſtler wirklich dieſes Vor„bild (die Idee) gehabt, und, welches freilich nach „Regeln beurtheilt werden muſs, die wir erſt in „der Folge auseinanderſetzen können, gehabt ha„ben darf; ſo enthält die Darſtellung, die dieſem „Vorbilde (dieſer Idee) entſpricht, äſthetiſche „Wahrheit.“

Wie ſoll ich ein oberſtes Geſetz aller Künſte verſtehn, bei dem der Künſtler erſt nach oberern Regeln fragen muſs, ob er auch eine Idee, worauf ſich jenes obere Geſetz ſehr wohl anwenden läſst, haben dürfe, oder nicht?.

Dieſe Regeln ſind nun keine andern, als die Geſetze der Schönheit und der — in den Normalideen enthaltenen — allgemeinen Wahrheit. Vergleicht man nun dieſe (als beſchränkende Regeln für den Künſtler bei der Bildung der Ideen) mit dem zuerſt aufgeſtellten allgemeinen Geſetze der Uebereinſtimmung, ſo iſt klar, daſs Bendavid nur in den Fällen dieſe Uebereinſtimmung des Zeichens mit dem Bezeichneten, des Kunſtwerks mit der Idee, äſthetiſche Wahrheit nennen will, wenn dieſe ſchon vorher in der Idee befindlich war, die dargeſtellt iſt. Dann leuchtet aber von ſelbſt ein, daſs ſie nicht durch die Uebereinſtimmung des Zeichens mit dem Bezeichneten her-

vorgebracht wird; und daſs jenes wirklich allgemeine Geſetz der Uebereinſtimmung nicht in der äſthetiſchen Wahrheit beſteht.

Will man aus dieſen Sätzen überhaupt alle Dunkelheit entfernen; ſo mache man die Uebereinſtimmung zwiſchen Kunſtwerk und Idee, als Geſetz der richtigen Darſtellung, oder der Bedeutſamkeit wie Hirt es nennt, zum oberſten und allgemeinen Geſetz der Darſtellung, aber nicht der Kunſt überhaupt, weil es mit der Bildung der Ideen nichts zu thun hat, und die unauflöslichſten Colliſionen mit dem Geſetze der Schönheit und der Wahrheit nur die Folgen davon ſind.

So wenig indeſs dies allgemeine Geſetz der Darſtellung, das oberſte Geſetz der Kunſt ſeyn kann; eben ſo wenig kann ein Geſetz der Ideenbildung, wie z. B. das Geſetz der Schönheit, nach Winkelmann und Leſſing, dieſe Stelle einnehmen. Ehe ich indeſs dieſes weiter ausführe, ſey mir erlaubt etwas über die Benennung: ſchöne Kunſt, zu ſagen. Leſſing und Bendavid leiten das Vorwort: ſchön, von dem Geſetze der Schönheit her, welches die Kunſt in einem iſolirten Theile, in einer ihrer Provinzen, wie Bendavid ſich ausdrückt, als oberſtes Geſetz der Ideenbildung annimmt. Der Begriff der ſchönen Kunſt, beſchränkte ſich mithin auf den iſolirten Theil der Hervorbringung äſthetiſcher Ideale; und alle übrigen Theile ſinken zu den Brodt- oder Lohnkünſten, oder Handwerken herab. Leſſing behauptet wirklich S. 153 im

Laokoon: dafs alle Kunſtwerke in welchen das Bedeutende dem Schönen vorgezogen würde, keine Werke der ſchönen Kunſt wären, ſondern zu Handwerker-Arbeit herabſänken. Dies Verdammungsurtheil trifft eine Menge Antiken, ſelbſt den Bachus des Scopas, weil er Hörner hat, alle Abbildungen der Hecate, der Eumeniden, alle Bildniſſe, Blumenſtücke, Landſchaften, alle hiſtoriſchen Gemählde, in welchen der Mahler die Wahrheit des Ausdrucks der Schönheit der Formen vorzieht u. ſ. w. (Siehe B. 10. S. 5.)

Welch ein Wirrwarr entſteht nun aber, wenn wir die Kunſtwerke des Alterthums ſowohl als der neuern Zeiten, nach dieſen Grundſätzen ordnen wollen! In der berühmten marathoniſchen Schlacht die Panänus in der bunten Halle zu Athen gemahlt hatte, waren die hervorſtechendſten Figuren Bildniſſe bekannter Griechen — folglich Handwerkerarbeit! Auf dem bekannten Kaſten des Kypſelus verfolgt Boreas eine Nymphe; die Nymphe iſt ein Werk der ſchönen Kunſt, aber Boreas nicht, denn — ſtatt der Füſse, geht er auf Schlangen. In Raphaels beſten Werken ſind unter ſeine idealiſchen Geſtalten Bildniſſe gemiſcht, und wenn man von einigen Landſchaften Hackerts beſtimmt weiſs, dafs es blofs Kopien ſchöner Gegenden Italiens ſind, wird man ſich deshalb überreden können ſie als Handwerkerarbeit zu betrachten? Aus dieſem allen folgt natürlich die Vermuthung: dafs Leſſing ſich wohl in der Beſtimmung des Begriffs der ſchönen Kunſt geirrt haben mögte, und ſo iſt es auch wirklich.

Bei der Eintheilung der Künſte in ſchöne Künſte und Brodtkünſte, oder Handwerke, dachte man zuverläſſig nicht an die Geſetze, welche ſie befolgten, ſondern nahm den Zweck der Künſte als den einzigen Eintheilungsgrund an. War ihr Zweck bloſs Nutzen, ſo nannte man ſie Brodtkünſte, oder Handwerke; war ihr Zweck aber Vergnügen, ſo nannte man ſie ſchöne Künſte, und zwar mit Recht. Was uns Vergnügen macht, muſs uns gefallen, was uns gefällt, nennen wir ſchön. Hackerts wahre Kopie einer ſchönen Landſchaft wird uns immer gefallen, wir werden ſie immer ſchön, und die Kunſt eine ſchöne Kunſt nennen, die ſie hervorbrachte; ohne uns darum zu bekümmern, ob die Schönheit der Gegend Kopie iſt, oder ob die Einbildungskraft des Mahlers ſie erſt durch veränderte Formen hervorgebracht hat.

Noch muſs ich hier einen Nebengrund anführen, welchen Bendavid zur Unterſtützung jener Beſtimmung des Begriffs der ſchönen Kunſt aufſtellt. Er ſagt: ſchöne Künſte ſind gleichbedeutend mit freien Künſten. Obgleich dies frei ſich erweislich nur auf die Art bezieht, wie dieſe Künſte im bürgerlichen Leben ausgeübt werden; ſo ſucht er es doch auf die Operationen der Einbildungskraft bei der Ideenbildung zurückzuführen. Frei, ſagt er, iſt die Einbildungskraft nur, wenn ſie, dem Geſetze der Schönheit gemäſs, die Form der Gegenſtände verändern darf. Dieſe Beſtimmung iſt indeſs nicht richtig. Denn hat ſich die Einbildungskraft einmal das Geſetz der Schönheit be-

der Bildung einer Idee vorgeſchrieben, ſo ſind ihre Veränderungen der Formen nichts weniger als frei; ſie iſt dann überall an ihre unwillkührlichen Normalideen eben-ſo ſtreng gebunden, als an das Geſetz der Uebereinſtimmung bei der Nachahmung der Natur. Ihre Freiheit beſteht in der freien Wahl des Geſetzes, nach welchem ſie ihre Idee bilden will, dies beſtehe nun in Wahrheit oder Schönheit; oder ob ſie gar kein Geſetz befolgen, ſondern Phantaſiebilder, Arabesken, Karrikaturen, Allegorien u. ſ. w. hervorbringen will.

Wäre die Ableitung des Begriffs von ſchöner Kunſt richtig, wie Leſſing ſie will; ſo müſsten wir auch im Gegenſatz eine wahre Kunſt haben, und den Künſtlern des Schönen, die Künſtler des Wahren gegenüber ſtellen, und von beiden die Kunſt des Phantaſtiſchen und die Phantaſiekünſtler unterſcheiden, weil dieſe ſowohl als die Künſtler des Wahren das Geſetz der Schönheit als ihr oberſtes nicht anerkennen.

Die Operationen der Einbildungskraft bei der Ideenbildung zu Kunſtwerken, laſſen ſich folgendergeſtalt abtheilen:

Die Einbildungskraft ist bildend:			
I.	in Hervorbringung der Ideen mit beibehaltener Uebereinstimmung des Stoffs und der Form.	Nachahmung der Natur. Bildnifsmahlerei u. s. w.	oberstes Gesetz: individuelle Wahrheit mit untergeordneter Schönheit.
II.	mit Uebereinstimmung des Stoffs, und veränderter Form.	Ideale.	Gesetz der Schönheit mit allgemeiner Wahrheit.
III.	willkührliche Veränderung des Stoffs und der Form.	Phantasiebilder, Arabesken, Karrikaturen, Allegorien u. s. w.	willkührlicher Wechsel der Gesetze.

Diese drei verschiedenen Arten der Ideenbildung sind nicht mit einander zu verwechseln, keine ist dem Gesetze des andern zu unterwerfen, und sie

machen eigentlich drei verſchiedene Regionen der Einbildungskraft aus.

Es früge ſich nun: ob ſich nicht ein allgemeines Geſetz der Ideenbildung auffinden lieſse, das auf alle die Verfahrungsarten der Einbildungskraft angewandt werden könnte? Schönheit kann es nicht ſeyn, weil ſie nur Geſetz einer beſondern Verfahrungsart iſt; Wahrheit — eben ſo wenig, und ſo möchte es mit den Geſetzen der Einbildungskraft überhaupt gehen, und ein allgemeines Geſetz der Ideenbildung ſcheint alſo unmöglich zu ſeyn. Wenn der Künſtler aber eine gebildete Idee zu einem Kunſtwerke beſtimmt — ſo ſagt das Wort beſtimmen ſchon, daſs der Verſtand dabei um Rath gefragt werden muſs; daſs ſein Urtheil nöthig iſt — und dies Urtheil muſs ſich in jedem Falle auf einen allgemeinen Grund zurückführen laſſen.

Was ſich alſo in der Einbildungskraft ſelbſt nicht finden läſst, leiſtet vielleicht der Verſtand; doch nur in ſo fern, als die ſchon gebildeten Ideen in Kunſtwerken dargeſtellt werden ſollen. Jeder Künſtler, der eine in ſeiner Einbildungskraft gebildete Idee in einem Kunſtwerke darſtellen will, hat eine Abſicht dabei — — Hier ſteh' ich nun mit allen Verehrern Leſſings auf einmal im Widerſpruch. Jeder Künſtler, ſagt Leſſing (Laokoon S. 153.), der ſein Kunſtwerk nicht als Kunſtwerk, als Zweck an ſich betrachtet, der irgend einer Abſicht wegen, die Religion, Aberglaube u.

ſ. w. ihm vorſchreibt, arbeitet, iſt kein Künſtler, ſondern ein Handwerker. Allein der ſcharfſinnige Leſſing ſpielt hier den Sophiſten. Warum ſchuf Phidias in ſeiner Venus ein Ideal der Schönheit? weil er ſie in dem Tempel der Göttin der Schönheit zur Verehrung aufſtellen wollte! Betrachten wir im Gedanken Jupiter den Rächer, vor dem die Kampfrichter zu Olympia ſchwören muſsten; ſein Blick iſt fürchterlich, und in beiden Händen trägt er das Werkzeug ſeiner Rache — den Blitz. Sehen wir ihn von Phidias gebildet im Tempel — ſein groſser, majeſtätiſcher Anblick voll ſtiller Würde und unerſchütterlicher Ruhe, wird uns ihn als den Gott der Götter ankündigen, wenn er auch das ſchöne Scepter nicht in der Hand trüge. Sehen wir ihn in dem Tempel, wo er als Freudegeber verehrt wurde — und voll himmliſcher Güte lächelt ſein Blick uns entgegen. Iſt denn dies Ohngefähr, daſs die Bildniſſe des Gottes ſo mit den Abſichten der Religion übereinſtimmen? Keinesweges! Es war auch die Abſicht des Künſtlers, dort durch den fürchterlichen Blick den Meineidigen zu ſchrecken, dort durch die Majeſtät Ehrfurcht, hier durch die Freundlichkeit Zutrauen einzuflöſsen; und hört er deswegen auf Künſtler zu ſeyn? In Leſſings Satz liegt offenbar nicht mehr Wahres, als: Der Künſtler, welcher fähig iſt irgend einer Abſicht wegen die Geſetze der Schönheit und der Wahrheit zu beleidigen, iſt ein — geſchmackloſer Künſtler, aber noch immer mehr als Handwerker!

Wenn es ein Geſchäft des Verſtandes iſt, die Ideen zu einem Kunſtwerke zu beſtimmen; ſo muſs auch nothwendig dabei eine Abſicht zum Grunde liegen, und die allgemeine Regel welche er dabei befolgt, iſt keine andre, als das

Geſetz der Zweckmäſsigkeit.

Freilich iſt dieſes nun kein Geſetz der Ideenbildung (für die Einbildungskraft), kein Geſetz für die Darſtellung; ſondern es liegt als Regel des Verſtandes in der Beſtimmung der Ideen zur Darſtellung, zwiſchen beiden mitten inne. Da nun aber ohne dies Geſchäft des Verſtandes kein Kunſtwerk hervorgebracht werden kann, ſo iſt es für das Ganze der Kunſt eben ſo nothwendig, als die Geſetze der Schönheit und der Wahrheit.

Nehmen wir nun aber an, daſs jemand in der Ideenbildung den höchſten Grad erreicht; daſs er in ſeiner Einbildungskraft das höchſte Ideal des Schönen, mit dem höchſten Ideale des Wahren vereinigt habe; daſs ſein Verſtand ſo gebildet ſey, daſs er jedesmal die Idee zu einem Kunſtwerke auf das zweckmäſsigſte zu beſtimmen wiſſe; iſt er deswegen ein Künſtler? Nein — er iſt bloſser Kunſtkenner. Zum Künſtler gehört mehr als dies alles, er muſs die gebildete und beſtimmte Idee auch darſtellen können. Die Verwechſelung der Ideenbildung (welche den Kunſtkenner) und der Ideendarſtellung (welche den Künſtler macht) verleitete Leſſing ſeinen Konti.ſagen zu laſſen: Wäre Raphael nicht

doch der gröſste Künſtler geweſen, wenn er auch ohne Hände gebohren wäre? Er wäre gar kein Künſtler geweſen; weil nicht das Bilden der Ideen (in der Einbildungskraft), ſondern das Darſtellen derſelben (durch mechaniſche Fertigkeit) den Künſtler zum Künſtler macht.

Aber dieſe Darſtellung der Ideen muſs doch wieder einem Geſetze unterworfen ſeyn? — und nun frägt ſichs welchem? Der Schönheit, ſagt Winkelmann, Leſſing, und alle Verehrer dieſes Syſtems. Aber wie iſt dies möglich? Schönheit iſt, wie wir geſehen haben, ein Geſetz der Ideenbildung, und auch hier nicht einmal allgemein, ſondern nur für eine beſondre Verfahrungsart der Einbildungskraft das oberſte. Doch nehmen wir einen Augenblick Leſſings Begriff von ſchöner Kunſt an. Schönheit wäre dann das oberſte Geſetz der Ideenbildung überhaupt; aber auch der Darſtellung der Ideen? Es läſst ſich gar kein Begriff damit verbinden. Bei der Einbildungskraft ſehe ich ein, wie ſie bei ihrer Verfahrungsart das Geſetz der Schönheit befolgen kann; aber die mechaniſche Fertigkeit des Künſtlers in der Darſtellung? Kann mehr von ihr verlangt werden, als das getreu zu geben, was in der Einbildungskraft — gut oder ſchlecht — gebildet liegt? Und dringt ſich da nicht Hirts Grundſatz: in jedem Kunſtwerk ſoll die Idee, welche der Künſtler darſtellen wollte, richtig dargeſtellt ſeyn, als das allgemeine Geſetz der Darſtellung überhaupt auf?

In ſo fern nun Kunſt — im engern Sinne des Worts — eigentlich nur in der Fertigkeit der Darſtellung beſteht, hatte Hirt Recht, ſein Prinzip das oberſte der Kunſt zu nennen. Aber weder iſt es gewöhnlich, Kunſt in dieſem Sinne zu nehmen, noch weniger würde es vortheilhaft für das Studium der Kunſt ſelbſt ſeyn.

So ſehr ſich auch Hirts Prinzip als allgemeines Geſetz der Ideendarſtellung von ſelbſt aufdringt; ſo wenig bin ich mit den Ausdrücken zufrieden, mit welchen er es bezeichnet. Er nennt es: „individuelle Bedeutſamkeit, Karakteriſtik.“ Aber dieſe Ausdrücke laſſen ſich eben ſowohl auf die Ideenbildung, als Darſtellung beziehen, und dieſe Zweideutigkeit iſt allein Schuld daran, daſs man das Prinzip ſelbſt miſsverſtanden, es auf Ideenbildung bezogen, und folglich aus einem ganz falſchen Geſichtspunkte beurtheilt hat.

Das Ganze der Kunſt fordert alſo (alles bisher Geſagte zuſammengenommen) von dem Künſtler drei verſchiedene Beſchäftigungen, nämlich:

1) Das Geſchäft der Einbildungskraft, oder Ideenbildung; nach den Geſetzen der Schönheit und Wahrheit.
2) Das Geſchäft des Verſtandes, oder Beſtimmung der Ideen zur Darſtellung nach dem Geſetze der Zweckmäſsigkeit; und
3) Ausführung der Kunſtwerke, als mechaniſches Geſchäft, nach dem Geſetze der richtigen Darſtellung.

Jetzt frage ich: iſt es möglich dieſe drei, ſo weſentlich verſchiedenen Geſchäfte des Künſtlers, die zuſammengenommen das Ganze der Kunſt ausmachen, einem einzigen Geſetze, als dem oberſten Geſetze der Kunſt überhaupt zu unterwerfen? unmöglich, wenn man nicht Verwirrung in dieſe verſchiedenen Beſchäftigungen bringen, und dem Ganzen ſchaden will. Aber, wird man ſagen, jedes Syſtem muſs auf einem Grundſatze als dem oberſten ruhen — allein iſt es denn ſchon erwieſen, daſs die Kunſt ſich in ein ſolches Syſtem bringen läſst? Man muſs die Gründe welche ich in dieſem Aufſatze aufgeſtellt habe widerlegen, oder der Gegenbeweis iſt geführt.

R —

(Die Fortſetzung folgt.)

Bemerkungen

über einige

auf der diesjährigen Kunstausstellung

befindlichen

Gemählde und Kunstwerke.

(Fortsetzung.)

Die merkwürdigſten hiſtoriſchen Gemählde hab' ich im vorigen Hefte ausführlich beurtheilt; — bei den übrigen kann ich mich kürzer faſſen.

Zu den beſſern Werken gehören noch:

Vom Herrn Profeſſor Rehberg

Venus, und Amor von einer Biene verwundet, nach einem Gedichte Anakreons. Eine Zeichnung in ſchwarzer Kreide. Venus iſt eine idealiſch-ſchöne Geſtalt, und das Ganze vortrefflich gezeichnet — Schade, daſs hie und da die Vertheilung des Lichts nicht ganz richtig iſt.

Vom Herrn Rector Friſch

zeichnete ſich eine Scene aus Leſſings Nathan dem Weiſen, zwiſchen Nathan und dem Tempelherrn, aus. Die Zeichnung iſt wahr, und die Ausführung gut.

Vorzüglich verdient hier auch noch ein Gemählde der

Madame Felicitas Robert, gebornen Taſsaert

genannt zu werden, weil es, obgleich nur Kopie, ſowohl dem Kenner als dem Kunſtfreund genügte.

Es ſtellt eine Frau vor, die ihr Kind ſäugt; in Paſtell gemahlt. Wie richtig iſt alles gezeichnet, wie zart die Behandlung der Farben, und mit welcher ſorgſamen Genauigkeit iſt alles ausgeführt!

Von Mdm. Henry, geb. Chodowiecka

waren mehrere Stücke da, worunter ſich die Traurigkeit, als ein kleines Mädchen, das über den Tod einer Taube weint, vortheilhaft auszeichnete.

Ich könnte die Reihe dieſer wirklich guten Gemählde noch ſehr vergröſsern, wenn es der Raum dieſer Blätter erlaubte; doch kann ich unmöglich ganz drei Viehſtücke

vom Herrn Wenceslaus Peter zu Rom

übergehn, weil die Wahrheit in der Zeichnung und Färbung dieſer Gemählde allgemeine Bewunderung erregte.

Noch muſs ich eines hiſtoriſchen Gemähldes erwähnen, weil es ſo viel Aufmerkſamkeit erregte als irgend eins. Jeder weilte davor, um — ſich zu wundern, wie dieſe Kompoſition zu einer öffentlichen Kunſtausſtellung einer Akademie der Künſte kam! Es iſt dies der Knabe Alcibiades,

vom Herrn Profeſſor Grätſch.

Ueber das Gemählde ſelbſt, Zeichnung, Anordnung und Ausführung, iſt gar nichts zu ſagen, denn dies alles iſt unter der Kritik.

An Bildniſſen war dieſe Ausſtellung gleichfalls reich, und einige Köpfe von den Herren Darbes und Schröder in Paſtel, und Weitſch und Kretſchmar in Oehl, zeichneten ſich durch Wahrheit und ſchöne Ausführung aus. Unter den Miniaturgemählden verdienen die von den Herren Tielker und Taubert zuerſt genannt zu werden.

Der Freund der Landſchaft fand hier einen Reichthum, wie ihn ſelten eine Kunſtausſtellung aufzuzeigen hat. Der Zauberpinſel Hackerts und unſres Lütkens, verſetzte uns in die ſchönen Gefilde Italiens, unter die Ruinen Roms, und an den romantiſchen Fall des Velino!

Vom Herrn Philipp Hackert

waren ſechs Landſchaften hier; zwei davon ſind von anſehnlicher Gröſse, und zeichnen ſich vorzüglich aus.

Die erſte iſt ein aus verſchiedenen einzelnen Gegenden Italiens idealiſch zuſammengeſetztes Ganze. Alle Reize dieſes ſchönen Erdſtrichs ſind hier zuſammengedrängt — ſteile Felſen, wellenförmige Hügel, Ebenen, Wälder und Meer! Ueber das Ganze iſt das reine Licht eines italieniſchen Sommermorgens verbreitet, und bringt eine Klarheit hervor, die dem an einen trüberen Himmel gewöhnten Nordländer übertrieben ſcheint.

Die zweite ist eine nach der Natur gezeichnete Aussicht von der Campagna di Roma, bei Torre di mezza via, acht Meilen von der Stadt, genommen. Im Mittelgrunde erblickt man eine erstaunliche Menge zerfallner Wasserleitungen, Ruinen und Grabmähler an der ehemaligen via Appia. Linker Hand im Hintergrunde zeigt sich Rom selbst, mit seinen beiden Hauptkirchen, der St. Giovanni im Lateran, und der St. Peterskirche. Die fernen Apeninnen begrenzen den Horizont. Die Beleuchtung ist beim Sonnenuntergang im hohen Sommer genommen, und über das Ganze eine so warme Glut verbreitet, wie nur der italienische Himmel sie hervorbringt.

Die vier übrigen kleinern Stücke sind getreue Kopien reizender Gegenden Italiens; eine Aussicht am See Averno, von dem Meerbusen von Baja, von Pompeja und dem Meerbusen von Neapel, geben eine Idee von der Schönheit jenes reitzenden Landes.

Vom Herrn Professor Lütkens

ist der Sturz des Velino in der Nera unweit Terni, gewöhnlich die Cascade von Terni genannt, nach der Natur gezeichnet. Man weilt mit Entzücken vor der, zwar beschränkten, aber romantisch schönen Aussicht.

Die Manier und die Verdienste beider Künstler sind zu bekannt, als dass ich hier viel darüber zu

sagen brauchte. Ihre Landschaften sind gröstentheils Kopien nach der Natur, und ihre Gegenstände stehen im vollen Licht. Das Gesetz, nach welchem also vorzüglich ihre Werke beurtheilt werden müssen, ist Wahrheit, Uebereinstimmung mit der Natur. Ob nun gleich Hackerts glänzenderes Kolorit den Liebhaber mehr anzieht; so möchte doch der Kenner unserm Lütkens den Preis zuerkennen!

Noch muss ich einer Landschaft

vom Herrn C. Reinhardt zu Rom

erwähnen. Das Ganze ist eine romantische Komposition im Mondlichte. Der Künstler suchte darin der Phantasie eines Ossian nachzufliegen, und den kühnen Streit Fingals mit dem Geiste von Loda vorzustellen. Die Landschaft ist indess Hauptsache, und Fingal und der Geist, der auch nicht leicht, nicht „neblich“ genug gezeichnet und ausgeführt ist, dienen nur als Stafage. Zwischen zerrissenen Felsen hin erblickt man das Meer und den Mond, und in der ganzen Komposition liegt wirklich etwas von Ossians hoher Phantasie, das uns in diesem Styl von dem Künstler noch mehr erwarten lässt.

Die zahlreichen Kupferstiche übergehe ich; die vorzüglichsten darunter waren von D. Chodowiecki und Berger, und ich behalte mir vor, von den sämmtlichen Werken dieser Meister in der Folge

dieſer Zeitſchrift in beſondern Abhandlungen etwas zu ſagen.

Eine beſondre Aufmerkſamkeit verdienen eine neuere Art von Kunſtwerken, welche von dem

Herrn Antonio Chichi zu Rom

verfertigt ſind. Es ſind dies ſehr künſtliche Modelle antiker Gebäude und Ruinen aus Korkholz. In dieſer weichen, bildſamen Maſſe, laſſen ſich die ſchönen Monumente alter Architectur auf das vollkommenſte nachbilden. Es iſt als ob man die groſsen prächtigen Ruinen in der Nähe durch ein Hohlglas betrachtete — ſo deutlich, ſo beſtimmt, in einem ſo richtigen Maaſsſtabe ſieht man alles vor ſich; dieſelben Farben, das Verwitterte, Bemooste — kurz alles was den Stempel des Alterthums auf jene Ueberreſte drückt. Zu den Statüen und übrigen Verzierungen der Bildhauerkunſt, hat ſich der Künſtler einer feſten Maſſe von Stucco bedient.

Der Nutzen dieſer Erfindung, vorzüglich für den Baukünſtler, der nicht Gelegenheit hat jene Gegenſtände an Ort und Stelle zu ſehen, iſt in die Augen ſpringend; denn welch eine ganz andre und vollkommnere Anſicht gewähren dieſe Nachbildungen als das ſchönſte Kupfer? Eine vollſtändigere Sammlung von Werken dieſer Art — wie ſie zum Theil ſchon in dem Muſeo zu Kaſſel befindlich iſt —

die ſich nicht allein auf die Monumente des Alterthums, ſondern auch auf die ſchönen Zeiten der Baukunſt in Italien und die guten Werke des Gothiſchen Stils erſtreckte, muſste in einer Schule für architectoniſche Künſtler von dem ausgebreitetſten Nutzen ſeyn!

Der hier aufgeſtellten Modelle ſind ſieben, welche unter den Nummern 262 — 263 in der gedruckten Beſchreibung angeführt ſind; und einen Janus quadrifrons, den Triumpfbogen des Septimius Severus, den Tempel der Veſta zu Tivoli, den Tempel der Minerva medica zu Rom, den Tempel der Friedensgöttin, den mittlern von den drei Tempeln zu Paſtum, und das Pantheon darſtellen.

Mit dem letztern muſs ich meine Leſer genauer bekannt machen. In der gedruckten Beſchreibung heiſst es:

„Das Modell ſtellt äuſserlich und innerlich „eine doppelte Anſicht dar; die eine Hälfte nehm„lich, wie dies berühmte Gebäude jetzt ausſieht, „und die andre, wie es urſprünglich eingerichtet „und verziert war. Die Reſtauration der letztern „Hälfte iſt nach der Angabe des Herrn Hofrath „Hirt verfertigt, welcher im Jahr 1791 eine Ab„handlung in italieniſcher Sprache über dieſes „Gebäude publicirte.“

Dieſe Abhandlung des Herrn Hofrath Hirt iſt in Deutſchland wenig bekannt geworden, und es muſs jedem Freunde des Alterthums ein ſehr willkommenes Geſchenk ſeyn, wenn der Herr Verfaſſer ſein Verſprechen erfüllt, und ſie im deutſchen Gewande mit erläuternden Kupfern, welche auch

ſchon die italieniſche Ausgabe begleiten, erſcheinen läſst. Um ſich von der Wichtigkeit der Reſtauration des Herrn Verf. zu überzeugen, bitte ich einen Blick auf die beigefügten Kupfer zu werfen. Fig. 1. zeigt den Durchſchnitt des Gebäudes, wie es jetzt iſt, und wie es alle Abbildungen, welche davon bekannt ſind, zeigen. (Die Blätter von Piraneſi ausgenommen, welche nach einer von Fea ohne allen Grund angegebenen Reſtauration gemacht ſind.) Jeder entdeckt in dieſer innern Einrichtung des Gebäudes ein auffallendes Miſsverhältniſs, und überzeugt ſich bald, daſs dies durch gewiſſe neuere Veränderungen entſtanden ſeyn müſſe, und alſo die ganze innere Einrichtung urſprünglich eine andere Geſtalt gehabt habe. — Figur 2. zeigt den Durchſchnitt des Gebäudes nach Hirts Reſtauration. Wollte ich die Gründe für dieſe vorgeſchlagene Veränderung, welche in der eben genannten Abhandlung ſo überzeugend als ausführlich vorgetragen ſind, hier aufnehmen, ſo würde mich dies über die Gränzen dieſer Blätter führen. Genug, daſs jedem ſein Kunſtgefühl ſagen muſs: So kann das Pantheon des M. Agrippa ausgeſehen haben — und wenn er ſich näher mit den Gründen des V. bekannt macht, wird er ſich auch geneigt fühlen, zu behaupten: ſo müſs es geweſen ſeyn!

Die Hauptveränderung beſteht in dem Vorrücken der Säulen, die jetzt in den Niſchen ſtehen, und dadurch ein kleinliches Anſehen hervorbringen, welches ſich verliert, wenn ſie ſo vorgerückt werden, wie es in dem reſtaurirten Modell geſche-

hen iſt. Die Grundriſſe 1 und 2 geben davon noch eine deutlichere Idee.

Lefern zu gefallen, welche mit dem ganzen Gebäude und der Geſchichte deſſelben noch nicht hinlänglich bekannt ſeyn ſollten, will ich noch folgendes darüber aus der gedruckten Beſchreibung der Akadomie einrücken:

„Das Pantheon war das gröſste Rundgebäude „des Alterthums. M. Agrippa lieſs das Ganze wäh„rend ſeines dritten Conſulats errichten. Er wei„hete es dem Jupiter Ultor und andern Göttern. „Den Namen bekam es von ſeiner majeſtätiſchen „Wölbung, welche das Firmament des Himmels „nachahmet. Die Vorhalle ruhet auf ſechszehn un„geheuern Säulen von ägyptiſchem Granit. Die „Decke beſtand in drei Falswölbungen, und das „Dachgerüſte ſtützten Balken von Metall; Ziegel „von vergoldeter Bronze deckten es. Die nehm„liche Dachung von vergoldeter Bronze hatte auch „die Kuppel.

„In dem Giebelfelde war ein Bas-relief in „Bronze, das den Sieg Jupiters über die Giganten „vorſtellte. Auf den drei Ecken des Giebels ſtun„den Statuen von vorzüglicher Arbeit. In den „zwei Niſchen der Halle ſah man die Coloſſalſtatuen „des Auguſtus und des M. Agrippa ſtehn. Die „Thürflügel von Bronze ſind noch jetzt vorhanden. „Im Innern des Tempels enthielten die ſieben „groſsen Niſchen die Coloſſalſtatuen des Jupiter Ul„tor, des Mars, der Venus, des vergötterten Julius „Cäſar u. ſ. w. Auf den vorſpringenden Säulen, „welche die Niſchen flankirten, ſtanden Karyatiden,

„berühmte Werke des Diogenes von Athen. Die „Tabernakel zwiſchen den groſsen Niſchen waren „mit kleinern Statüen geziert; die Mauern waren „mit röthlich-grauem Marmor inkruſtirt. Die Wöl„bung hat groſse viereckige Vertiefungen, welche „mit vergoldeten Roſetten in Stucco — und nicht „wie viele glauben in Bronze — geziert waren. „Das Licht tritt allein durch die runde Oeffnung „in den Tempel. Der Fuſsboden iſt mit Platten „von Porphyr, Granit und Marmor ausgelegt.

„Die Maſſe des Rundgebäudes ſelbſt iſt von Back„ſteinen aufgeführt, und urſprünglich hatte die äuſ„ſere Mauer nur einen einfachen Anwurf von „Marmorſtaub.

„Jetzt iſt das Gebäude der Jungfrau Maria und „allen Heiligen geweiht. Seinen urſprünglichen „Glanz verlor es erſtlich durch das Wegbringen und „Vernichten der Statüen und anderer heidniſchen „Verzierungen, und durch verſchiedene architekto„niſche Veränderungen und Spoliationen im Mittel„alter ſowohl als in neuern Zeiten. Seitdem Ra„phael darin beerdigt wurde, iſt es das Pantheon „für berühmte Künſtler und Gelehrte geworden, „deren Büſten darin aufgeſtellt ſind. In dieſer Zahl „ſind auch zwei Deutſche, Mengs und Winkelmann."

R —

Theater.

Merope von Voltaire.

Man braucht nur ein Trauerſpiel des H. v. Voltaire zu nennen, um gleich eine Menge Kritiker und Kritikaſter ins Gedächtniſs zurückzurufen, die von Leſſing an bis zu den Duims unſerer Zeit herab ihre Kräfte gegen den berühmten Dichter verſuchen, den Flug ſeiner Pfeile meiſtern, ohne ſelbſt den Bogen des Ulyſſes ſpannen zu können! Wir kümmern uns hier um den Dichter nicht, ſondern wollen — dem Plan dieſer Aufſätze gemäſs — es verſuchen: die Kunſt der

Madame Meyer

in der Darſtellung der Merope zu beurtheilen. Wenn wir behaupten, daſs Madame Meyer in dieſer Rolle den Rang einer eben ſo denkenden als talentvollen Künſtlerin behauptet, daſs ſie faſt alle Forderungen der Kritik befriedigt, daſs ihr Ausdruck wahr, ihre Mimik ſchön, und ihr ganzes Spiel zuſammenhängend iſt — ſo wiederholen wir nur die Stimme des Publikums. Wir wollen indeſs die Schönheiten ihres Spiels näher entwickeln.

Mimik, Geberdenſprache, iſt dieſer Künſtlerin gerade was ſie ſeyn ſoll, Verſinnlichung

von Gefühlen und Begriffen — daher hat jede ihrer Bewegungen Bedeutung, und sie fällt nie in den Fehler — gegen Shakespears Regel — die Luft mit den Händen zu durchfägen, ohne zu wiſſen warum. Ihre Geberden tragen daher überall den Charakter der Wahrheit, ſie mögen nun mahlend oder ausdrückend ſeyn. Und welch einen Reichthum, welch eine Fulle weiſs ſie in ihre Geberden zu legen, ohne in Uebertreibung zu fallen! Man ſehe die Scene zwiſchen ihr und Polyphont, nachdem ſie in dem fremden Jüngling ihren Sohn erkannt hat! Die mütterliche Angſt um den geliebten Sohn, die ſie unterdrücken — der Haſs gegen den Tyrannen, den ſie verbergen muſs; dieſes Hin- und Herſchwanken zwiſchen hochgeſpannten Affekten, dieſer Kampf, in dem ihre Kraft jeden Augenblick zu erliegen droht — man ſehe die Darſtellung dieſer Scene, und man wird die Künſtlerin bewundern müſſen.

Aber nicht allein Wahrheit fordern wir in der Mimik, ſondern auch Schönheit. Wir wollen die Geberde nicht allein verſtehen, ſie ſoll uns auch gefallen; und hier iſt es gerade, wo Madame Meyer auf dem Gipfel ihrer Kunſt erſcheint. Selbſt ihre heftigen Bewegungen ſind nicht ohne Grazie, und in ihren Stellungen wird man nicht ſelten an die Schönheit der Antike erinnert.

Wir wollen zwei Momente ihrer Darſtellung ausheben, die jedem, der Sinn für wahre Kunſt hat, das beurkunden werden, was wir geſagt haben.

Der erſte (Siehe Pl. I.) iſt ein Moment der äuſſerſten Heftigkeit. Sie hat eben die Gewiſsheit des Todes ihres Sohns erhalten, und ſinkt unter dem Uebermaafs des Schmerzes zu Boden; allein ihr Schmerz geht in Verzweiflung über; ſie ringt ſich empor — macht den Göttern Vorwürfe und —

flucht der Sonne,

weil Aegiſt ſie nicht mehr ſieht! Welch eine Situation! Wie nahe gränzt ſie an das Lächerliche, wenn nicht ein hoher Grad erſchütternder Wahrheit in der Darſtellung liegt; und iſt dies — wie groſs wird dann die Gefahr, in den Stellungen Schönheit und Grazie zu verlieren! Man blicke indeſs auf die Darſtellung der Madame Meyer — und man wird die Kunſt bewundern, mit welcher ſie alle Forderungen befriedigte. Sie ſteht wie ihr Blick aufwärts, der Sonne entgegen; die linke Hand iſt bei dem Ausſpruch des Fluchs geballt — aber die ganze Stellung des Körpers zeigt das Aufbieten einer überſpannten Kraft, und die Wirkung der Verzweiflung.

Der zweite Moment enthält einen ſanftern — hingebenden Ausdruck. Sie hat ſich überzeugt, daſs nur dadurch das Leben ihres Sohnes zu retten iſt, wenn ſie dem Tyrannen die Hand giebt — geduldig läſst ſie ſich alſo von den Prieſtern fortführen; richtet ihren Blick gen Himmel, und ſagt mit einem erſchütternden Ausdruck:

Natur! wie ſtark ſind deine Bande!

Ihre Arme und Hände folgen während der Anrufung ihrem Blicke, die rechte weit geöffnet, die linke feſt geſchloſſen — Sie klagt die Natur an, und doch hält ſie ſich an ihr; doch folgt ſie ihren Banden, weil ſie ihr wohlthun! (Siehe Pl. II.)

So gerecht nun jedes Lob iſt, welches unſrer Künſtlerin von dieſer Seite ertheilt wird — weil ſie jedes verdient; ſo werden wir uns doch einige Bemerkungen über ihre Declamation erlauben. Wir haben ſchon vorhin geſagt, daſs in ihrem Spiele Einheit herrſchte — es verſteht ſich alſo von ſelbſt, daſs auch in ihrer Declamation nichts geweſen ſeyn kann, was dieſe Einheit geradezu ſtörte, und den Eindruck ſchwächen konnte, den ihr vortreffliches Spiel im Ganzen hervorbrachte. Was wir ſagen werden, iſt nur für eine Künſtlerin geſagt, die ſchon — wie Madame Meyer — ins Heiligthum der Kunſt eingedrungen iſt.

„Wie das Metall am Klange,“ ſagt der feinſte römiſche Kunſtrichter Quintilian, „ſo wer„den die Menſchen am Tone ihrer Stimme „erkannt.“ Eine Wahrheit, die nicht zu leugnen iſt; aber welch eine Schwierigkeit erwächſt dem darſtellenden Künſtler daraus! Auch er hat von der Natur einen Ton der Stimme erhalten, an welchem er kenntlich iſt — und gleichwohl fordert die Kunſt von ihm, daſs er in der Darſtellung eines Charakters nicht in dieſem, ihm eigenen Tone; ſon-

ſondern in dem Tone ſprechen ſoll, welcher den Charakter kenntlich machen würde, den er darſtellt. Von Quintilian an bis Blair und Schocher haben viele über Declamation geſchrieben, und Unterſuchungen angeſtellt; aber den Sinn jener Forderung Quintilians haben ſie, ſo viel ich mich erinnere, nicht gefaſst. Sie geben zum Theil vortreffliche Lehren über Declamation im Ganzen, über den wahren Ausdruck der Empfindungen, der Leidenſchaften und Affekten — aber Quintilians Forderung liegt in einer höhern Region, als diejenige iſt, in welcher alle dieſe Regeln anzuwenden ſind. Unter allen mir über den Gegenſtand bekannten Schriften, iſt der „Entwurf einer Declamationslehre für Schauſpieler," der im 2ten Bande der neuen deutſchen Dramaturgie abgedruckt iſt, die einzige, die es verſucht jene Aufgabe Quintilians aufzulöſen. Der Ton der Stimme — d. i. das, worin eigentlich der Charakter des Menſchen, wie das Metall am Klange kenntlich iſt — wird hier völlig in ſeine Beſtandtheile aufgelöſt, und die Zuſammenſetzung nach Erforderniſs des Charakters gezeigt. Jeder Ton überhaupt hat drei unterſcheidende Merkmale, die ihn vor allen übrigen kenntlich machen, oder vielmehr drei beſondre Beſtandtheile, aus deren verſchiedenen Miſchung ſeine Eigenthümlichkeit entſteht. Dieſe ſind

1) Stärke; oder das Verhältniſs der Kraft die ihn hervorbringt, zu dem Raum den er durchdringen ſoll.

2) Dauer — in der Zeit, z. B. der Takt in der Musik,

3) Stufe — in der Tonleiter.

Alle Verschiedenheit des Tons, entspringt aus der verschiedenen Zusammensetzung dieser Bestandtheile. — Man unterscheide indefs wohl vom Ton der Stimme, was Quintilian selbst davon unterscheidet — die zufälligen Beschaffenheiten derselben, die blofs einen körperlichen Grund haben, und aus Rauhigkeit oder Glätte der Kehle entstehn. Die hellste Stimme kann durch einen Schnupfen rauh und heiser werden; aber der Ton, oder das worin der Charakter sich mahlt, bleibt immer dasselbe.

Kein Mensch spricht immer in einem Tone, sondern verändert ihn, nach dem Sinn der Worte die er vor andern auszeichnen will. In diesen Veränderungen liegt nun eigentlich das Charakteristische des Menschen. Die Erfahrung lehrt nehmlich, dafs Menschen von cholerischem Temperament und heftigem Charakter diese Veränderungen gröfstentheils durch Vermehrung oder Verminderung der Stärke hervorbringen. Ihre Rede klingt daher heftig, stark, und im Ausbruch der Affekten polternd. Dagegen phlegmatische Menschen, oder überhaupt sanfte geschmeidige Charaktere, diese Veränderungen mehr durch die verschiedene Dauer der Töne bewirken. Ihre Rede klingt daher sanft, fliefsend, und in dem Extrem schleppend. Menschen dagegen von sanguini-

schem Temperament, verändern ihren Ton mehr durch die Stufe, daher klingt ihre Rede lebhaft, munter und hüpfend.

Nun ist es wirklich für den Künstler so gar schwer nicht, sich in diesen verschiedenen Veränderungen des Tons Fertigkeit zu verschaffen, und so seiner Declamation das feinste Kennzeichen des Charakters aufzudrücken, den er darstellen will. — Selbst auf das Ganze der Declamation, hat diese Zergliederung der Töne einen vortheilhaften Einfluss, weil die Quellen der bedeutendsten Fehler daraus sichtbar, und die Verbesserungen daher desto leichter werden. Veränderungen des Tons in Anhebung der Worte nach Erfordernis des Sinnes, die aus zu viel Stufe und Dauer bestehn, machen die Sprache singend, zu viel Stärke und Dauer machen sie holprig, zu viel Stufe und Stärke machen sie kreischend. Nur in der schönen, harmonischen Zusammensetzung dieser Bestandtheile, besteht die Grazie der Declamation, wie die Grazie der Tonkunst überhaupt.

Wenden wir dies alles auf Merope, und die Darstellung der Madame Meyer an. Das Eigenthümliche des Tons der Künstlerin besteht darin, dass sie die Veränderungen desselben vorzüglich durch Stufe und Dauer hervorbringt: aber Meropen müsste es eigenthümlich seyn, ihren Ton mehr durch Stärke und Dauer zu verändern — um dadurch die Stärke ihres Charakters, die Heftigkeit ihrer Affekten und die Männlichkeit ihrer Entschlüsse zu mahlen.

Wir können indefs diesen Aufsatz nicht schliefsen, ohne eines jungen Künstlers — des Herrn Bettmann — zu erwähnen, der in der Rolle des Aegist den Beifall des Publikums einerndtet, und verdient. Er hat den Ton des Charakters richtig aufgefafst, und stellt ihn mit Wahrheit dar. Bescheiden, und unbewufst der Kraft die in ihm schlummert, steht er anfangs vor Meropen; aber als der Enkel Alzidens reifst er hernach von Narbas sich los, und stürzt den Tyrannen. Da indefs nicht alle Darstellungen dem Künstler wie diese gelingen, da oft die Wirkung seines Spiels, seinem sichtbaren Bestreben nach Vollkommenheit und seinem Aufwande von Kraft nicht immer entspricht; so kann es ihm nicht unangenehm seyn, wenn wir ihn auf einiges aufmerksam machen, was ihm oft hinderlich ist!

Herr Bettmann hat gewisse Lieblingsstellungen des Körpers, die zu oft — und in allen Rollen wiederkehren. Dahin gehört vorzüglich: das Neigen des Kopfes auf eine Schulter, und das Stützen des Körpers auf einen Fufs. Vor nichts auf der Welt hat der Künstler sich mehr zu hüten als Angewohnheiten der Art, weil sie zu sehr an seine Person — sein Individuum erinnern. Mitten in dem schönsten Vortrage einer Scene kehrt die Stellung zurück — und verschwunden ist auf einmal Neroltan oder der junge Korse aus unsrer Phantasie — wir sehen Herrn Bettmann vor uns! Nicht minder nachtheilig sind zweitens gewisse Lieblingsbiegungen der Sprache, die gleichfalls oft zurück-

kehren, und ihn an dem wahren Tone des Ausdrucks hindern, den er ſtatt ihrer vielleicht treffen würde. Hier wünſchten wir uns beſtimmter ausdrücken zu können, allein dies iſt ſchwer, ſo lange es unſrer Declamation an beſtimmten Zeichen fehlt. Im Allgemeinen können wir nur für ein zu regelmäſsiges Steigen des Tons zu Anfange, und ein zu regelmäſsiges Sinken am Ende der Sätze warnen, welches oft bei Herrn Bettmann bemerklich wird. Drittens ſcheint uns bei ſeinen Geberden nicht immer ein beſtimmtes Gefühl, oder ein beſtimmter Begriff zum Grunde zu liegen, den er ausdrucken oder mahlen will. Daher werden ſeine Bewegungen nicht ſelten unbeſtimmt, willkührlich, und es entſteht daraus in der Darſtellung eine gewiſſe Leere, die — wenn auch unter zwanzig Zuſchauern nur einer ſeyn ſollte, der den Grund davon entdeckte, doch gewiſs von zehen gefühlt wird. Wir würden übrigens dieſe Bemerkungen gar nicht niedergeſchrieben haben, wenn wir nicht eben ſo überzeugt von dem Eifer des Herrn Bettmann wären, ſich in ſeiner Kunſt zu vervollkommnen, als wir es von ſeinen Talenten ſind.

Noch müſſen wir einige Bemerkungen über die Vorſtellung der Merope im Ganzen machen. Alle handelnden Perſonen ſind Griechen; mithin muſs ſowohl das Koſtüm als das Conventionelle in dem Betragen der Perſonen griechiſch ſeyn. Gegen beides wurde indeſs ſehr gefehlt. Iffland

und Herr Bettmann waren am richtigsten gekleidet; doch hatte ersterer sich unter der Brust, statt über den Hüften gegürtet. Woher hatte aber Herr Beschort als Polyphont das Muster zu seinem Anzuge genommen? Er trug ein Unterkleid mit langen Aermeln, deren Nähte überall mit Gold besetzt waren. Wie kann Polyphont ein solches Kleid tragen? Das Unterkleid der Griechen bestand aus zwei Stücken Zeug, die man gleich einem Sacke an beiden Seiten zusammen nähte, oben (an den Seiten) zwei Löcher für die Arme, und in der Mitte eins für den Kopf liefs. Hatte man es übergeworfen, so bildeten die über die Schultern herabflatternden Seiten eine Art kurzer Aermel, und um die Hüften befestigte man es durch einen Gurt. Enge, bis auf die Knöchel der Hände reichende Aermel trugen nur Schauspieler, wenn sie fremde Nationen vorstellten, und wer es ihnen nachmachte, ward als ein Weichling verachtet. Wie kommt also Polyphont zu diesem — mit Gold beblechten — Aermelkleide? Aber noch mehr! Ueber dies Unterkleid trug Herr Beschort ein Oberkleid welches mit goldenen Frangen besetzte kurze Aermel hatte, hinten bis an die Knie herab hing, vorn aber rund ausgeschnitten war. Kein Grieche hat je so ein Kleid getragen. Ueber das Unterkleid warfen sie den Mantel, wovon sie zwei Arten hatten, einen kleinen und einen grofsen. Der kleinere, welcher oval geschnitten und gewöhnlich rauh gefüttert war, wurde über die linke Schulter geworfen und auf der rechten zusammengeheftet. Er war fast die

auszeichnende Tracht aller Krieger, sowohl der Heerführer als der gemeinen Soldaten, und folglich mufste auch Polyphont ihn tragen. Man vergleiche indefs den langen seidenen Mantel des Herrn Befehort damit! Seiner goldenen Kette mit der Medaille auf der Bruft will ich gar nicht erwähnen.

Selbft in dem Anzuge der Merope war nicht alles griechifch. Sie trug ein Unterkleid mit langen Aermeln, da eigentlich nur das Oberkleid diefe haben darf; auch war es nicht im Koftüm, dafs der Mantel mit goldenen Franzen befetzt war.

Gegen das Conventionelle der Griechen wurde nicht weniger gefehlt. Da Herr Befehort in den Tempel trat, neigte er fich tief vor dem Altare, und legte feine Hände übers Kreuz auf die Bruft. Ceremonien der Art kannte der Grieche nicht. Er ftand gerade wenn er betete, und ftreckte die geöffneten Hände zu feiner Gottheit aus. Da Merope vor Polyphont niederfällt, und um das Leben ihres Sohnes flehet, faltet fie die Hände — auch diefe Geberde kannte der Grieche nicht. Indem er die eine Hand zu dem ausftreckte, den er flehte, hub er die andre gegen feinen Mund empor. Ich habe gelitten, fagt Priam beim Homer zum Achill, was nie ein ferblicher Erdenfohn litt: ich mufs vor dem Mörder meiner Kinder die Hand zum Munde bewegen. — Er flehte nemlich um Hektors Leichnam.

Wir müſſen hier abbrechen, um nicht zu weitläuftig zu werden, ſo gern wir noch einiges — vorzüglich das ungriechiſche Heldenmahl Kresphonts betreffend — angemerkt hätten.

Aus dem Briefe eines Fremden.

Berlin, im October 1795.

Du bitteſt mich um Neuigkeiten, weil Du vorausſetzeſt, daſs in der Reſidenz täglich Dinge von gar groſser Wichtigkeit paſſiren — Du irrſt lieber Freund! Hier ſchleicht alles ſeinen ewigen Alltagsgang wie bei Euch in Eurem kleinen Städtchen. Selten giebts etwas, das beſonders die Aufmerkſamkeit reizte, und die politiſchen Kannengieſser in ihren tiefgelehrten und wichtigen Raiſonnements, in welchen ſie ihre Weisheit auf allen Kaffehäuſern über bald dieſen bald jenen Artikel einer Zeitung auskramen, ſtörte. Doch gabs vor einigen Wochen eine ſolche Störung, die Zeitungen blieben einige Abende ungeleſen, und ohne Kommentar, denn alles unterhielt ſich von einem Vorfall im Theater, und einer erzählte mit groſser Wichtigkeit dem andern, wie die Männerſcheue des Herrn Halbe bei der Aufführung ausgepfiffen,

beklatſcht, bepocht und mit Bravo! rufen aufgenommen ſey. So widerſprechend dies auch klingt, ſo war es doch buchſtablich wahr; und Du wirſt das hieſige Theaterpublikum näher kennen lernen, wenn ich Dir etwas mehr davon erzähle.

Herr Halbe, ein geweſener Schauſpieler, der ſich jetzt hier aufhält, hatte vor längerer Zeit Herrn Iffland einige von ihm ſelbſt verfertigte Schauſpiele zugeſchickt, mit der Bitte, ſie hier aufführen zu laſſen. Iffland behielt ſie einige Zeit bei ſich, und ſchickte ſie ihm dann mit abſchlägiger Antwort zurück. Kurz nachher ſchrieb Iffland ſelbſt einige neue Schauſpiele, worunter vorzüglich die Selbſtbeherrſchung ſich auszeichnet. Herr Halbe ſah dies Stück aufführen, und behauptete öffentlich: Iffland habe daſſelbe ganz aus einem Manuſcripte, das er ihm zugeſandt, geſtohlen; und forderte nun mit Ungeſtüm, daſs ſein Stück, die Männerſchene genannt, aufgeführt werden ſollte. Iffland ſträubte ſich anfangs — weil er das Machwerk zu elend fand — da aber die Freunde des Herrn Halbe nachtheilige Schlüſſe daraus zogen, gab er nach, und der Tag der Aufführung wurde beſtimmt. Daſs nun das Haus gedrängt voll war, kannſt Du denken. Ich war ſelbſt zugegen, und muſs dem Publikum die Gerechtigkeit widerfahren laſſen, daſs es erſt hören, und dann urtheilen wollte. Der erſte Akt wurde alſo mit der gröſsten Aufmerkſamkeit angeſehn und gehört, und die Schauſpieler, welche zu leiſe ſprachen, aufgefordert lauter zu ſprechen — eine Gewohnheit von der

ich sehr wünschte, dafs man häufiger Gebrauch davon machen möchte. Am Ende des Akts ward applaudirt. In der That wufste man nicht recht, was man von der Sache denken sollte. Man sah und hörte da Menschen mit einander sprechen — eine Dame die ihre Freundinnen vor den Männern als den gefährlichsten Feinden warnte, und der man ansah dafs sie in einen jungen Mann verliebt war — man hörte von einem grofsen Geheimnifs sprechen, ohne ahnden zu können worin es bestände — kurz die Phantasie behielt freien Spielraum, sich hinter diesem an sich leeren Akt zu denken was sie wollte. Der zweite begann — die Handlung rückte um nichts weiter, die Leute sprachen wie im ersten Akt von unverständlichen Dingen oder Trivialitäten — kurz man fing an zu ahnden, dafs man bei der Nase herum geführt werde. Einige Plattheiten erregten erst ein leises, dann ein lautes Gelächter. Jetzt bekam die Stimmung des Publikums eine Richtung, und einige Sottisen die ein Kammerherr vorbrachte, erregten Gelächter, Pochen und Pfeifen. Jetzt zeigte sichs aber, dafs Herr Halbe auch eine Parthei für sich hatte, die eben so laut Bravo! schrie und klatschte. Beide Partheien schienen es darauf ankommen lassen zu wollen, wer es am längsten aushalten könne, um die Oberhand zu gewinnen. Der Schauspieler mufste schweigen, und man tobte eine gute Weile fort. Endlich ward es ruhig, ohne dafs eine Parthei sich den Sieg zuschreiben konnte; aber bei der geringsten Gelegenheit brach der Lärm von neuem los. Madam Meier, welche die Haupt-

rolle ſpielte, und auf eine eben ſo laute Art unterbrochen wurde, wandte ſich ans Publikum, entſchuldigte ſich, daſs ſie die Rolle bei dem Getöſe nicht mit der Aufmerkſamkeit ſpielen könne, wie ſie gewohnt ſey, da ſie unmöglich dreizehn Bogen (ſo ſtark war ihre Rolle) im Gedächtniſs behalten könne, wenn man ſie alle Augenblicke unterbreche. — Man klatſchte ihr lauten Beifall zu, und nun hielten die mehrſten Schauſpieler ſich nicht mehr verpflichtet, ihre Rollen zu ſpielen, ſie beteten dem Souffleur nach, und hoben nur das Lächerliche heraus. Des Lächerlichen und Abgeſchmackten kam denn nun aber ſo viel, daſs die anfänglichen Bravoſchreier ſich ſchämten, und die Pocher aufhörten zu pochen, und nur ein Gelächter das andre verdrängte.

Von dem Stücke ſelbſt erwarte keine Kritik von mir, es iſt zu weit unter derſelben. Nur dies muſs ich ſagen, daſs auch niemand es wagte zu behaupten: daſs zwiſchen Iffands Stücke und dieſem nur eine entfernte Aehnlichkeit ſtatt finde, weder im Plan noch in den Charakteren.

Von der Vorſtellung doch noch etwas. Die Schauſpieler nahmen ſich faſt alle, von der Mitte des zweiten Akts an, die Freiheit ihre Rollen zu perſifliren; aber dies durften ſie doch eigentlich nicht. Freilich war das Publikum durch die Schlechtheit des Stücks in eine Stimmung verſetzt, ſich dies gefallen zu laſſen, ja gar darüber zu lachen, aber dies alles hätte ſie nicht bewegen müſſen, ihre Pflicht zu vernachläſſigen.

Da haſt Du nun eine Neuigkeit; ob ſie Dich aber ſonderlich unterhalten wird? Ich gab Dir was ich hatte!

Was mich betrifft, guter W —, ich lebe hier einſamer als bei Dir. Den Vormittag arbeite ich, mache Nachmittags eine Promenade, und 1/2 nhe des Abends ins Theater. Bei meinen Spaziergängen wünſch' ich nichts mehr, als Dich an meiner Seite zu haben! Wir eilten dann zuſammen aus der geräuſchvollen Stadt und lieſsen uns auf einer Gondel die Spree hinab tragen, bis nach Strahlau, einem kleinen ärmlichen Fiſcherdörfchen, das mein Lieblingsplatz geworden iſt. Von hier wandelten wir durch eine Allee zu einem kleinen, aber ſo romantiſch ſchönen Kirchhofe, als Du irgend einen geſehn haſt. Er iſt mit Buſchwerk und hohen Eichen bepflanzt, in deren Mitte eine kleine Kirche mit einem kleinen Thürmchen liegt. Dicht an die Grenze ſchlagen die Wellen der Spree, und über dieſe hin erblickt man die Thürme und Paläſte Berlins. Wir lehnten uns dann an einen Baumſtamm, ſahen bald auf jene Zeugen von Reichthum, Leben und Gröſse — bald auf die friſchen Grabhügel, die einzeln hier und da aus dem Graſe und zwiſchen den Bäumen mit ihren vertrockneten Kränzen hervorragen, oder auf den Grabſtein eines Unglücklichen, der müde des Lebens und ſeiner Plage ſich aus der Stadt hierher ſtahl, und freiwillig in den Wellen der Spree ſein Leben endigte. — Guter W —! welche Ideen weckt dieſer Standpunkt in der Seele deſſen, der Sinn

für Dinge der Art hat! Losgerissen von den Plackereien des Erdenlebens, frei, sich selber bewufst, lehnt sich der Geist an die sanfte Stütze der Hoffnung, und — blickt ohne Schauder das Grab an. — Wahrlich! zerreifst während meines Aufenthalts in Berlin die Parze den gebrechlichen Faden meines Lebens — nur in Strahlau sollen meine Gebeine ruhen! —

S —

M o d e n.

So wichtig die Revolutionen und Auftritte in der grofsen Welt zeither gewefen feyn mögen; fo unwichtig und unbedeutend waren die Veränderungen der Mode in Berlin. Nicht einmal ein Kleid nach einem ganz neuen Zufchnitt — nicht ein neuer Haarfchmuck! Liegt die Schuld etwa in einer Verftimmung der erfinderifchen Pariferinnen? Wir guten Deutfchen bleiben fo gern beim Alten — tragen ein Kleid bis uns ein anderes zugefchickt wird, und — Lafontaine bleibt unfer Lieblings-Schriftfteller! Ein Beweis davon ift: dafs von feinem Hermann Lange jezt fchon über 1700 Exemplare verkauft find; und doch ein ehrlicher

Nachdrucker in Wien durch einen Nachdruck einen anſehnlichen Gewinn zu erhaſchen hofft! Die Beſtändigkeit war von jeher eine Tugend der Deutſchen, und ſie üben ſie auch in ihrem Geſchmacke. Lange mußte Shakespear nach dieſem Geſchmacke ſich modeln laſſen, um auf deutſchen Bühnen zu gefallen. Die neue Philoſophie taugt nicht, weil ſie neu iſt, der gereinigte Geſchmack taugt nicht — weil er neu iſt; ein neues Kleid — iſt es einmal da — gefällt weil es neu iſt! Worin hat dieſer Widerſpruch ſeinen Grund? Die Verbeſſerer des Geſchmacks ſind — Deutſche; die Erfinder der neuen Philoſophie ſind — Deutſche; aber die Erfinder des neuen Kleides leben — der Regel nach — jenſeit des Rheins. Welch ein Gemiſch von Anhänglichkeit und Nachahmungsſucht!

Wir liegen krank
an Vorurtheilen,
und der verdiente Dank
dem's glückte uns davon zu heilen;
vor allen fähl' ich gern erſt zwei verdrungen:
das eine für, das andre gegen Neuerungen!

Doch was helfen hier Wünſche? Es wird beim Alten bleiben; und weder die Kreuzzüge der Gebrüder Schlegel, noch der Hyperboreiſche Efel werden eine Aenderung darin hervorbringen!

Doch — wo bin ich hin gerathen? ich wollte ja eigentlich von den Moden der Berliner Schönen ſchreiben. Wenn auch gerade nichts ganz neues

zu beſchreiben iſt; ſo giebts doch der Veränderungen manche, die dem Geſchmacke Ehre machen. So etwas haben wir auf dem illuminirten Modeblatt, welches dieſem Artikel beigefügt iſt, vor uns. Es iſt eine Dame nach dem neueſten Geſchmack im Halb-Negligée. Ihr Kopfputz iſt ein leichter Aufſatz von ſchwarzem Flor — oder Sammt und breiten Blonden — mit violetten oder gelben Bande, welcher ſeinen Urſprung den ehemaligen Schleyern und Kappen zu danken hat, welche über die Hüthe getragen wurden. Das Kleid iſt von Mouslin oder Kattun mit langen Aermeln, und wird vorn übereinander geſchlagen. Die Taille iſt etwas länger wie gewöhnlich, und dies gereicht zum Vortheil der Kleidung, weil ſie ſo das ſchöne Ebenmaaſs des Körpers mehr ſehn läſst. Der Shawl iſt roth und von Kameelgarn — und kann folglich bei der heranahenden Herbſtluft zu einer wärmenden Bedeckung dienen.

Unter den übrigen Variationen des Kopfſchmucks zeichnen ſich auch einige ſehr zum Nachtheil des Geſchmacks aus. Dahin gehören eine Art von kleinen Mützen, ganz nach der Form wie ſie auf dem Lande getragen werden. Sie verbergen nicht allein das Haar, ſondern drücken es ſo dicht an den Kopf, als ob gar nichts da wäre. Ferner eine Art gröſserer Mützen, die von Atlaſs, Sammt u. ſ. w. gemacht ſind, und hinten etwas herabhangen, am Geſicht aber mit einer Feder ſo beſetzt ſind, daſs die Seite derſelben über die rechte Schläfe und die Stirn weghängt. Dies giebt einen doppelten —

aber geſchmackloſen Anblick; indem die linke Hälfte des Geſichts oft mit ſchwarzen oder braunen Löckchen, die rechte aber mit einer weiſsen Feder eingefaſst iſt. Zum Glück ſieht man dieſe Karrikaturen nur ſelten!

Anzeiger.

I.

Ankündigung

einer

Suite von Kupferſtichen

aus der

Geſchichte Friedrichs II.

Das Andenken Friedrichs des Groſsen iſt nicht allein den Preuſsiſchen Patrioten, es iſt den Menſchenfreunden unter allen Nationen Europens theuer, weil wir nicht allein in ihm den Stifter der Gröſse ſeiner Monarchie, ſondern auch den Schöpfer der Denkfreiheit ſeines Zeitalters bewundern. Ich ſchmeichle mir daher den Beifall des Publikums zu verdienen, wenn ich der eben ſo gnädigen, als wahrhaft patriotiſchen Aufforderung Sr. Majeſtät unſers jetzt regierenden Königs zu folge, eine Suite von Kupferſtichen aus dem Leben Friedrichs des Groſsen ankündige. Alle Jahre ſollen zwei Blätter erſcheinen, in eben der Manier und mit eben der Sorgfalt ausgeführet, als die

Kupfer: der Tod Schwerins, und der General Seidlitz in der Schlacht bei Rofsbach, welche das Publikum von mir in Händen hat. Die Höhe jedes Blatts wird die der genannten Blätter, nehmlich 1 Fufs 4 Zoll, die Breite 1 Fufs 2 Zoll feyn.

Die beiden erften Blätter diefer Sammlung, welche ich dem Publikum hiemit anbiete, enthalten folgende wichtige Momente aus der Gefchichte des grofsen Königs.

Erftes Blatt

gezeichnet von Herrn Frifch, Rektor der hiefigen Akademie der Künfte.

Nach der unglücklichen Schlacht bei Collin, fetzte fich Friedrich, nachdem er vom Pferde geftiegen war, in Nimburg, auf einer Brunenröhre nieder, fah unverwandt gegen die Erde, und zirkelte mit dem Stocke allerlei Figuren in dem Sande. Der Augenblick war von der äufserften Wichtigkeit für ihn. Er überfah die Folgen diefes unglücklichen Tages, und überrechnete feine Kräfte. Doch nicht lange fafs er in jener nachdenkenden Stellung, als er mit heiterm Gefichte zu feinen herbeikommenden Officiers, die merkwürdigen, und von feiner ihn nie verlaffenden Entfchloffenheit zeugenden Worte fagte: — ha Meffieurs! hier müffen wir nicht zaudern, die Zeit ift edel, nehmen Sie Ihre Schreibtafeln, — und nun ertheilte er ihnen die Verhaltungsbefehle.

Herr Frisch hat den Moment gewählt, da der König nachdenkend auf der Brunnenröhre sitzt, und mit seinem Stocke im Sande schreibt. Zu seiner Linken stehen Fürst Moritz und Ziethen, und zu seiner Rechten Seidlitz. Die Composition ist vortrefflich, und die Charaktere der Personen mit Wahrheit ausgedruckt. Das Kostüm ist militärisch und die Zeichnung in demselben vorzüglich schön.

Zweites Blatt

gezeichnet von Herrn Schubert, Professor der Akademie der Künste in Dresden.

Nach der grosen siegreichen Schlacht bei Leuthen, wollte der König in der Nacht noch Lissa und die Brücke über das Schweidnitzer Wasser besetzen. Er ritt mit seinem Gefolge, worunter sich auch der General Ziethen befand, auf der Landstrasse nach Lissa, und hatte einige Kanonen bei sich. Dicht vor Lissa wurden sie durch einige Flintenschüsse beunruhigt, und der König liefs zwei Grenadier-Compagnien nachrücken, an deren Spitze er in Lissa eindrang. Hier fand man noch mehr Oestreicher, als man geglaubt hatte, sie schossen aus den Fenstern und auf den Strasen gabs Gefechte. Der König wandte sich dabei mit seinem Gefolge nach dem Schlosse, aber hier hatten sich eine Menge östreichischer höherer und niederer Officiers einquartirt, die aufgeschreckt durch das Schiefsen, mit Laternen und Fackeln in den Händen, gerade da der König mit seinem kleinen Ge-

folge ankam, auf den Schlofshof ſtürzten. Der Augenblick war entſcheidend, denn hätten dieſe Oeſtreicher ihren Vortheil wahrgenommen, ſo war der König ohne Rettung gefangen. Allein ſeine Geiſtesgegenwart brachte die Feinde aufser alle Faſſung. Bon ſoir Meſſieurs! redt' er ſie an, „Sie „waren mich hier wohl nicht vermu„then — kann man noch mit unter „kommen?“

Erſchrocken glaubten ſich dieſe Herren von der ganzen Preufs. Armee umringt; leuchteten dem Könige ins Schlofs — einer ward ihm nach dem andern vorgeſtellt. Der König unterhielt ſich freundlich mit ihnen, — entliefs ſie, und — gegen Morgen war die Armee in Liſſa.

Der Künſtler hat den Moment gewählt, wo der König die Oeſtreichiſchen Officiers anredet: „Bon ſoir Meſſieurs etc.“ Die Zeichnung iſt vortrefflich. Der Ausdruck des Erſtaunens, der Ueberraſchung und des Schreckens in den Minen und Stellungen der ſich als Gefangene betrachtenden Officiers, und das freundliche bon ſoir — des Königs, wobei er den Hut etwas abnimmt, laſſen nichts zu wünſchen übrig. Dazu kommt eine vortreffliche Erleuchtung, die, weil ſie blofs von einigen Fackeln herrührt, das Ganze noch mehr hebt.

* * *

Der Preis, für den ich dieſe beiden Blätter, ſo wie die folgenden, dem Publikum anbiete, iſt ein

und ein halber Friedrichsd'or auf Subſcription, wobei jedoch bei Unterſchrift des Namens der halbe Friedrichsd'or vorausbezahlt werden muſs. Dieſe beiden erſten Blätter werden ſpäteſtens September oder October 1800 vollendet ſeyn, und nach der Zeit werden ſie nicht unter zwei Friedrichsd'or erlaſſen werden.

Ich erſuche jetzt alle Freunde der Kunſt und der vaterländiſchen Geſchichte, wie auch Kunſt- und Buchhandlungen, welche mit mir in irgend einer Verbindung ſtehen, dieſe Ankündigung nach Möglichkeit zu verbreiten, unter obiger Bedingung Subſcription anzunehmen; und mir von dem Erfolge ihrer Bemühungen demnächſt gefällige Anzeige zu machen. Die Gelder der Subſcribenten muſs ich mir portofrei erbitten.

Berlin, den 1. November 1799.

D. Berger,
Rektor der Königl. Akademie der bildenden Künſte.

II.

Ankündigung
einer neuen Ueberſetzung der Gedichte Oſſians
in drei Theilen.

Wir haben ſchon ſo manche gute Ueberſetzung von Oſſians unſterblichen Liedern, daſs es überflüſſig, ja verwegen ſcheint, eine neue zu wagen. Doch wird jeder, der Oſſians Lieder engliſch geleſen hat, eingeſtehn, daſs man etwas dabei empfindet, was bei jeder deutſchen Ueberſetzung mangelt. Abgerechnet, was jeder Ueberſetzung abgehen muſs, ſcheint doch manches davon die Schuld der Ueberſetzer zu ſeyn. Manche moderniſiren den Dichter zu ſehr, und laſſen ihn reden, als wenn er in einer gebildetern Sprache geſchrieben hätte. Allein jene ſimple eigenthümliche Art des Ausdrucks, welche der engliſche Ueberſetzer ſo glücklich nachgeahmt, hat gerade für diejenigen die mehreſten Reize, welche in Oſſian vorzüglich den ungekünſtelten Sänger der Natur bewundern. Eines Theils liegt die Schuld, daſs unſere Ueberſetzungen nicht ganz genügen, auch an der Form, in der ſie abgefaſst ſind. Sie ſind in Verſen oder in Proſa, und

Offian will, dünkt mich, in keiner von beiden Schreibarten überſetzt ſeyn. In Verſen iſt es nicht zu vermeiden, daſs die Gedanken oft durch die nothwendige Stellung der Worte, welche das Sylbenmaafs erfordert, eine gezwungene Geſtalt bekommen, welche mit der Simplicität, welche in ihnen ſelbſt liegt, einen Kontraſt bildet; und in Proſe läſst ſich unmöglich der ſchnelle Flug der Sprache — die Wärme nachahmen, welche die Gedanken zu erfordern ſcheinen. Ich habe daher ein Mittel zwiſchen beiden gewählt — und durch einen ſich überall den Gedanken anſchmiegenden Rhythmus die Sprache poetiſch zu machen geſucht, ohne mich doch an ein beſtimmtes Metrum zu binden. In wiefern mir dieſer Verſuch gelungen ſey, mag der Leſer aus der angehängten Probe beurtheilen.

Der erſte Band dieſer Ueberſetzung erſcheint künftige Oſtermeſſe, und wird die kleinern erzählenden und lyriſchen Gedichte Oſſians enthalten.

Berrathon.

Neige deinen blauen Lauf, o Strohm
zur Thalebne Lutha!
Laſs grüne Wälder von Bergen über ihn hangen
und die Sonne darauf am Mittage blicken!
Dort iſt die Diſtel am Felſen und ſchüttelt
ihren Bart im Winde —
die Blume hangt ihr ſchweres Haupt
wogend zu Zeiten im hauchenden Lüftchen.
„Warum o Lüftchen, weckſt du mich?“
Es ſcheint zu ſagen: ich bin
bedeckt mit Tropfen des Himmels —
„Die Zeit meines Welkens iſt nah' wie der Sturm

„der meine Blätter zerſtreun wird!
„Morgen wird der Wanderer kommen, er
„der mich ſah' in meiner Schone wird kommen,
„durchſuchen ſein Aug' das Gefild — und nimmer mich finden!“

So wird man ſuchen, vergeblich die Stimme von Kona,
wenn ſie verſtummt iſt auf dem Gefilde!
Der Jäger wird kommen am Morgen, aber nicht hören
die Stimme meiner Harfe. „Wo iſt
der Sohn des wagengetragenen Fingals?“
Thranen ſind auf ſeiner Wange!

Dann komm du, o Malvina! mit all deiner Tonkunſt,
komm zu Oſſian in Luthas Ebne —
und laß ſein Grab ſich erheben im holden Gefilde!
Malvina, wo biſt du mit deinen Geſangen?
mit dem ſanften Getanſel deiner Tritte?
Sohn Alpins, biſt du nahe? wo iſt Toskars Tochter?

„Ich ging, o Sohn Fingals! bei Torluthas
„mooſigen Mauern vorüber.
„Der Rauch ihrer Halle war verſchwunden
„und Schweigen unter den Baumen des Hügels —
„Die Stimme der Jagd war vorüber — ich ſahe
„die Tochter des Bogens — ich frag nach Malvina —
„aber ſie antworteten nicht —
„wandten ihr Angeſicht von mir! Trübe Dunkelheit
„deckt' ihre Schöne! Sie glichen den Sternen die ſchwach
„den Nebel' durchblinken, am regnigen Hügel bei Nachtzeit!“

Sanft ſey deine Ruhe, o holder Strahl!
Frühe biſt du geſchieden von unſern Hügeln —
und edel waren die Tritte deines Scheidens,
gleich dem Monde auf der blauen zitternden Woge!
aber uns haſt du im Dunkeln gelaſſen,
o Erſte der Mädchen von Lutha!
Wir ſitzen am Felſen — und keine Stimme iſt da —
kein Licht, als dies Luftgebilde von Feuer!
Zu früh biſt du untergegangen Malwina, du Tochter
des edelmuthigen Toskar!
Aber, gleich einem Strahle des Morgens erhebſt du dich
unter den Geiſtern deiner Freunde, wo ſie ſitzen
in ihren ſtürmigen Hallen — den Wohnungen des Donners.
Eine Wolke hängt ſchwebend über Kona herunter;
hoch ſind ihre blauen kräuſelnden Seiten —
und darunter auf ihren Schwingen die Winde.
In ihr iſt Fingals Wohnung. Da ſitzt der Held
in Dunkelheit — den luftigen Speer in der Hand!

Halb mit Wolken bedeckt, gleicht sein Schild
dem verdunkelten Monde, dessen Hälfte
in der Woge noch hangt, und die andre
bleich auf die Gefilde blickt!
Um den König sitzen seine Freunde
auf Nebel, und hören Ullins Gesange. Er schlaget
die halb unsichtbare Harf' und erhebt
die leise Stimme. Die kleinern Helden beneiden
mit tausend Feuergebilden der luftigen Halle,
Malvins, mit errötender Wange, erhebt sich
in ihrer Mitte — sie sieht die ungekannten
Antlitz' ihrer Väter, und wendet
ihr nasses Auge zur Seite!

Kommst du so früh? sagt Fingal, du
des edeln Toskar Tochter! Nun wohnt Trauer
in Komas Hallen! — Traurig ist
mein alternder Sohn! — Ich höre das Lälichen von
Koma,
das gewohnt war mit deinen vollen Locken
zu spielen! Es kömmt zu der Halle — du hörst nicht da —
Traurig ist nun seine Stimme unter den Waffen
deiner Väter! — Geh, mit deinem taubenden Flügel
o Lälichen — fenfe' auf Malvinas Grabe!
Dort — an Lathas blauem Strohme erhebt sichs
unter den Felsen. Die Mädchen
sind heimgegangen zu ihren Wohnungen,
und du allein o Lälichen! trauerst da —

Aber wer kömmt vom dämmernden Westen, getragen
von einer Wolke? Lächeln erhellt sein graues
wafriges Antlitz; die Nebellocken fliegen im Winde!
er beugt sich vorwärts, über den luftigen Speer —
Es, ist dein Vater, Malvina! „O warum
„erscheinst du so bald auf unsern Gewolken, so sagt er,
„Lathas holdes Licht? Aber du warst
„traurig meine Tochter! denn geschieden
„waren deine Freunde! die Söhne
„kleiner Menschen waren in der Halle,
„und keiner der Helden noch übrig als Ossian — Kö-
nig der Speere —"

Und gedenkest du Ossians noch, wagengetragner
Toskar, Konlochs Sohn? — Der Schlachten
unsrer Jugend sind viele — unsere Schwerdter
zogen zusammen ins Feld! Man sah uns kommen
gleich zween zermalmenden Felsen, und die Söhne
der Fremdlinge flohen. Da kommen die Krieger von Koma,
sagten sie — ihr Schritt folgt dem Pfad der Besiegten!

Komm näher, Alpins Sohn! zu dem Gesange des
Greises —

In meiner Seele sind Thaten anderer Zeiten;
Meine Erinnerung glanzt auf Tage welche dahin sind —
auf die Tage des mächtigen Toskar —
als unser Weg war auf der Tiefe! —

Der König Morvens gebot, und ich spannte die Segel
auf dem Winde. Toskar, Lathas Fürst stand mir
zur Seite, als ich die schwarzblaue Woge bestieg.
Mein Lauf war zu dem meerumflossenen
Berrathon — der vielen Stürme Insel.
Hier wohnte mit den Locken des Alters
Die achtbare Starke von Larthmor. Larthmor
welcher spendete das Fest der Muscheln
Kombals mächtigem Sohne, als er ging
zu Starnos Hallen in den Tagen Agandecka.

Aber, da alt ward der Fürst, erhob sich
der Stolz seines Sehers, der Stolz des schönlockigen
Uthal —
Die Liebe von tausend Mädchen! — Er band
den alternden Larthmor, und wohnt' in seinen tönenden Hallen.

Lange pflegte der König in seiner Höhle
am Ufer des wallenden Meers. Der Morgen kam nimmer
zu seiner Wohnung — noch die brennende Eich' in der Nacht;
nur Winde des Meers und ein scheidender Mondstrahl,
und der rothe Stern, wenn er auf der
westlichen Woge erzitterte, blickt' auf den König!

Snitho kam zu Selmas Halle. Snitho,
Larthmors Jugendgefährt. Er erzählte
von Berrathons Könige; der Zorn Fingals erhob sich.
Dreimal nahm er den Speer — entschlossen zu strecken
Gegen Uthal die Hand; aber von ihm
flieg die Rückerinnerung seiner Thaten empor —
er sandte seinen Sohn und Toskar.

Unsre Freude war groß auf dem rollenden Meere,
und oft entblößten wir halb unsre Schwerdter; denn
Niemals zuvor hatten wir allein gefochten
in den Schlachten des Speers!

Die Nacht sank auf das Meer. Die Winde entwichen
auf ihren Füßchen — kalt und bleich war der Mond.
Die rothen Gestirne erhoben ihre Häupter.
Unser Lauf ging langsam längst der Küste
von Berrathon. Weiße Wogen umtaumelten die Felsen.

„Welche

„Welche Stimme iſt das, ſagte Toskar, die dort herkommt
„zwiſchen dem Getöne der Wogen? Sie iſt lauft aber
traurig!
„gleich der Stimme geſchiedener Barden — aber
„ich ſeh' ein Mädchen — da ſitzt ſie am Felſen, allein —
„ihr Haupt geſtützt auf ihren Arm von Schnee —
„ihr dunkles Haar fliegt im Winde — horre Sohn Fingals
„ihren Geſang! Er iſt lauft wie Lanaths rieſelnde
Wellen!"
Wir kamen zur ſchweigenden Bucht und hörten das
Mädchen der Nacht:

„Wie lange werdet ihr fluthen um mich
„ihr blauen tanzenden Wogen?
„Ach, meine Wohnung war nicht immer
„in Höhlen — am ſauſelnden Baume!
„Das Feſt ward geſpendet in Torthomas Halle,
„Mein Lied erfreute den Vater —
„Die Jünglinge ſahn mich im Gang' meiner Anmuth,
„die dunkellockige Ninathama —
„und alle ſegneten mich!
„Damals war es — da kamſt du o Uthal!
„Gleich der Sonne des Himmels —
„Die Seelen der Jungfrau'n ſind dein, o Sohn
„des heldenmuthigen Larthmor!

„Aber warum haſt du mich verlaſſen —
„allein — von brauſenden Fluthen
„umgeben? — War meine Seele ſchwarz
„von deinem Tode? Hob meine Hand
„das Schwerdt? — — O König des hohen Finthormo
„warum verließeſt du mich? —"

Die Thräne ſtürzte von meinem Auge, da ich
die Stimme des Mädchens vernahm. Ich ſtand vor ihr
in meinen Waffen, und ſprach Worte des Friedens!
„Holde Bewohnerin der Höhle, was ſeufzeſt du?
„Soll Oſſian in deiner Gegenwart ſchwingen
„ſein Schwerdt — den Tod ſeiner Feinde?
„Tochter Torthomas, ſteh auf! ich habe die Worte
„deines Grames gehört! Morvens Geſchlecht
„iſt um dich, das niemals den Schwachen beleidigt!
„Komm in unſer ſchwarzbuhliges Schiff, du
„glänzender als der ſinkende Mond!
„Unſer Lauf geht zu dem feſtigten Berrathon
„zu den wiederhallenden Mauern Finthormos!"

Sie kam in ihrer Schöne, mit ihren holden
Tritten
und ſchweigende Freude beglanzte ihr Antlitz —
ſie wenn die Schatten entfliehn vom Gefilde des
Frühlings —

der blaue Strohm rollt im Glanze daher
und über ihn hin neigen sich grüne Gebüsche!

Der Morgen erwachte mit seinen Strahlen. Wir kamen zu Rothmas Bucht. Ein Eber stürzt aus dem Walde — Mein Speer durchbohrt ihm die Seite. Ich jauchzte über das Blut, und sahe voraus meinen wachsenden Ruhm!

Aber jetzt kam vom hohen Fintharmo
das Geräusch von Uthals Zuge. Man
verbreitete sich über die Haide zur Jagd des Ebers.
Er selbst kam langsam heran im Stolz seiner Stärke.
Er schwingt zwei spitzige Lanzen —
an seiner Seite ist das Heldenschwerdt —
drei Jünglinge tragen seine geglätteten Bogen —
der Sprung von fünf Hunden ist vor ihm.
Seine Krieger nahen ihm nur in der Ferne,
bewundernd den Gang des Königs.
Stattlich war Larthmors Sohn, aber finster
seine Seele, finster wie das trübe
Antlitz des Mondes, wenn es Stürme vorhersagt!

Wir traten auf der Haide dem Könige entgegen.
Er hielt mitten im Laufe inne. Seine
Krieger sammelten sich um ihn. Ein grauer Barde
kam heran. „Von wannen sind die Söhne
„der Fremdlinge?“ begann der Barde, „nur Kinder
„der Unglücklichen kommen gen Berrathon,
„zum Schwerdt des wagengetragnen Uthal!
„Er spendet in seiner Halle kein Fest — das Blut
„der Fremdlinge röthet seine Ströhme!
„Wenn von Selmas Mauern ihr kommt, von Fingals
„moosigen Mauern; so wählt drei Jünglinge
„zu eurem Herrscher zu gehn, und zu künden ihm
„den Fall seines Volks! Vielleicht wird der Held dann kommen,
„und sein Blut an Uthals Schwerdte verspritzen!
„Dann wird sich der Ruhm Fintharmos erheben
„gleich dem wachsenden Baume des Thals!“

Nie wird er sich heben, o Barde! sagt ich im Stolz meiner Kraft —
Zusammenschrecken würd' er in Fingals Gegenwart,
dessen Augen Flammen des Todes sind!
Komhals Sohn erscheint — und Könige schwinden
in seiner Gegenwart hin. Gleich Nebel verweht sie
der Hauch seines Zorns. Drei Jünglinge sollten Fingal
es künden, dass sein Volk gefallen? Ja, o Barde!
sie mögens künden — aber sein Volk wird fallen mit Ruhm!

Ich stand — finster in meiner Kraft. Toskar zog

an meiner Seite sein Schwerdt. Der Feind kam an
gleich einem Strohme, und das
verwirrte Rauschen des Todes erhob sich!
Mann traf Mann — Schild gegen Schild —
der Stahl wechselt seine Strahlen mit Stahle —
Pfeile durchzischen die Luft — Speere ertönen auf Panzern,
und Schwerdter hüpfen auf zerbrochnen Schilden!
gleich dem Rauschen eines alten Hains,
unter heulenden Winden, wenn tausend Geister
bei Nacht die Bäume zerbrechen — so war das Getose der Waffen!
Uthal fiel unter meinem Schwerdte
und die Thräne hing in meinem Auge!
„Du bist gefallen," sagt ich, „junger Baum,
„mit all deiner Schönheit um dich her! Du bist
„gefallen auf deinen Fluren, und das Gefild' ist öde!
„Die Winde der Wüste kommen — da ist kein Saufeln
„in deinem Laube! Reizend bist du im Tode noch
„Sohn des wagengetragenen Larthmor!"

Ninathoma saß am Ufer, und hörte das Rauschen der Schlacht. Sie wandt ihre rothen Augen zu Lethmal, den grangelockten Barden von Selma. Er war
auf der Küste geblieben, mit Torthomas Tochter.
„Sohn der Vorzeit," sagte sie, „ich höre
„das Rauschen des Todes! Deine Freunde sind Uthal
„begegnet, und der Fürst ist gefallen!
„O wär ich geblieben auf dem Felsen, unerschrocken
„von taumelnden Wogen, traurig würde meine Seele
„dort seyn — aber kein Tod mein Ohr nicht erreichen!
„Bist du gefallen auf deiner Haide? o Sohn
„des hohen Fintharmo? Du verließest mich
„auf einem Felsen, aber meine Seele
„war voll von dir! o Sohn des hohen Fintharmo,
„bist du gefallen auf deiner Haide? —"

Sie erhob sich, bleich — in Thränen, und sahe Uthals blutigen Schild — sah ihn in Othans Hand!
Irrend waren ihre Tritt' auf der Haide,
sie floh — sie fand ihn — sie fiel!
Ihre Seele entwich in einem Seufzer —
ihre Locken bedeckten sein Antlitz!
Meine Thränen rollten herab. Ein Grabmahl
erhob sich über den Armen, und mein Gesang ward gehört!

„Ruhet unglückliche Kinder der Jugend
„beim Rauschen des moosigen Stromes!
„Die Jungfrau'n sehn auf der Jagd euer Grabmahl,
„und wenden ihr weinendes Aug' —
„Euer Ruhm lebt im Gesange,
„euer Lob ertönen Harfen,

„Töchter Selmas werden's hören —
„enern Nachruhm fremde Länder!
„Ruhet, Kinder der Jugend
„beim Rauschen des mooſigen Strohms!

Zwei Tage weilten wir noch auf der Küſte. Die Helden
Berrathons ſammelten ſich. Wir brachten Larthmor
zu ſeiner Halle. Das Feſt der Muſcheln ward
geſpendet, und groſs die Freude des Greiſes.
Er blickt' auf die Waffen der Väter, die Waffen welche
in ſeiner Hall' er ſchwang, eh' Uthals Stolz ſich erhob.
Wir waren geehrt bei Larthmor; er ſegnete Morvens
Fürſten; aber er wuſst' es nicht daſs ſein Sohn
gefallen war — Uthals ſtattliche Kraft!
Man hatt' ihm geſagt: Er wäre geflohn zu den Wäldern,
mit der Thräne des Grames. Man ſagt's ihm — aber
er war verſtummt im Grabe auf Rothmas Haide!

Am vierten Tage ſpannten wir unſre Segel
beim Rauſchen des nördlichen Windes. Larthmor kam
zur Küſte, und ſeine Barden erhoben Geſänge.
Des Königs Freude war groſs; da blickt' er
auf Rothmas dunkle Haide — ſah ſeines Sohnes
Grab' — und Uthals Andenken erwachte!
„Wer von meinen Mächtigen," ſagt er, „liegt hier?
„Er ſcheint ein Gebieter der Speere geweſen zu ſeyn —
„War er berühmt in meiner Halle, eh' Uthals
„Stolz ſich erhob? Ihr ſchweigt? Ihr Söhne Berrathons,
„iſt der König der Helden gefallen? — mein Herz
„o Uthal! ſchmilzt um dich, obgleich dein Arm
„ſich gegen den Vater erhob! O wär ich geblieben
„in der Höhle — mein Sohn thront' in Fintharmo!
„ich hörte dann vielleicht den Tritt ſeiner Füſse
„wenn er zur Jagd der Eber ginge —
„hörte im Windzug meiner Höhle ſeine Stimme,
„und — meine Seele wäre freudig — aber
„nun wohnt Dunkelheit in meinen Hallen!"

* * *

So waren meine Thaten, Sohn Alpins, als noch ſtark war
mein jugendlicher Arm! So waren die Thaten
Toskars, Konlochs wagengetragenen Sohnes!
Aber Toskar — er iſt auf ſeiner fliegenden Wolke —
und ich bin allein zu Lutha! Meine Stimme
iſt gleich dem letzten Sauſeln des Windes, wenn er
die Wälder verläſst — aber Oſſian wird
nicht lange allein ſeyn! Er ſieht den Nebel

welcher seinen Geist aufnehmen wird:
sieht den Nebel welcher sein Gewand
einst bildet, wenn er auf den Hügeln dort
erscheint! Die Söhne kleiner Menschen sehn ihn
und entschleichen, wundernd sich ob der
Gestalt der Helden alter Zeiten, zu
der Höhle, blicken auf mit Furcht zum Himmel!
Denn mein Fußtritt geht auf Wolken und
Dunkel soll zu meiner Seite wallen!

O leite Sohn Alpins
den Greis zu den Wäldern —
Die Winde beginnen,
die schwarzliche Woge
des Sees wiederhallet —

Beugt sich kein Baum hier
mit nacktem Gezweige
von Mora herunter?
Er beugt sich Sohn Alpins
im lispelnden Windhauch —
Hier hangt meine Harf' am,
verfengeten Aste —
Wie trauervoll ist nicht
der Saiten Gesäusel —
Rührt dich ein Lüftchen
o Harf', oder ist es
ein vorüberwandelnder Geist?
Es ist — Malvinas Hand!

Aber bring' mir die Harfe
Alpins Sohn!
ein andrer Gesang soll sich heben,
und scheiden mein Geist im Gesäusel!
hören sollen's die Väter
in ihrer lustigen Halle —
Sie werden sich freuen — sie werden beugen
die dunkeln Antlitz' herab von der Wolk', und
empfangen in ihren Armen den Sohn!

Die alte Eiche neigt sich
über den Strohm,
und seufzt mit all ihrem Moose!
der welkende Farrn lispelt
und mischt sich wogend mit Ossians Locken!
Schlage die Harf' und erhebe das Lied!
Kommt ihr Winde mit all euren Schwingen,
tragt hinweg den trauernden Ton
zu Fingals lustiger Halle!
Tragt ihn dahin daß er höre
die Stimme des Sohns, die Stimme dessen
der preiset den Mächtigen!

Der Nordwind öffnet die Thore,
ich seh' o König dich sitzen auf Nebel
dunkel erglimmend in all deinen Waffen!
Du bist nicht mehr das Schrecken der Tapfern,
gleichst einer wässrigen Wolke
die Sterne mit weinendem Auge durchblinken!
Dein Schild gleicht dem alternden Monde,
dein Schwerdt Dämpfen, die halb ein Feuer entzündet —
Schwach und düster ist der Herrscher
der sonst im Glanze einherging!

Aber dein Gang ist auf den Winden der Wüste
und Stürme dunkeln in deiner Hand!
Du ergreifst in deinem Zorne die Sonne
und hüllst sie in deine Gewölke —
Die Söhne der kleinen Menschen erschrecken —
und tausend Schauer sinken herab!
Aber kommst du in deiner Milde,
umhaucht deinen Gang das Lüftchen des Morgens —
die Sonne lächelt im blauen Gefilde —
der graue Strohm durchschlängelt die Thaler,
der Büsche grüne Häupter
wogen sanft im Winde
und Rehe durchhüpfen die Flur!

Was murmelt dort auf der Haide?
Die stürmenden Winde verstummen —
Ich höre die Stimme Fingals —
so lange mangelnd meinem Ohre!
„Komm Ossian," sagt' er, „hinweg,
„denn Fingal empfing seinen Ruhm —
„Wir schwanden dahin gleich Flammen
„die eine Zeitlang geleuchtet,
„doch unser Scheiden war ruhmvoll!
„Obgleich die Gefild unsrer Schluchten
„im Dunkel schweigen — unser Ruhm
„ist in vier grauen Steinen!
„Man hörte Ossians Stimme,
„man schlug die Harfe in Selma —
„Komm Ossian," sagt er, „und fliege
„mit deinen Vätern auf Wolken!"

Ich komme! du König der Menschen!
Ossians Leben erlischt —
Ich beginne zu schwinden
in Kona — mein Fußtritt
wird nicht mehr gesehen in Selma!
Zur Seite der Steine von Mora,
da werd' ich entschlafen! Der Winde Säuseln
in meinen grauen Locken
soll mich nicht wecken! Scheid' o Wind
auf deinen Schwingen — du kannst

die Ruhe des Barden nicht ſtören!
Die Nacht iſt lang — doch lieblich war ſein Auge —
Scheide flatternder Windhauch!

Aber warum biſt du traurig
Fingals Sohn? und warum bauſt ſich
die Wolke deiner Seele?
Die Fürſten andrer Zeiten ſchieden —
ſie gingen ohne ihren Ruhm —
Die Söhne künftger Jahre ſchwinden
und aufblühn wird ein anderes Geſchlecht —
Die Völker ſind den Meereswogen,
dem Laub' in Morvens Wäldern gleich —
Ein Windſtoß fault — es ſchwindet hin,
mit andern Blättern haben ſich grünende Häupter!
Blieb deine Schönheit o Rino?
Beſtand deine Stärke o Toskar,
du Wagengetragner? Fingal ſelbſt
ſchwand hin, und ſeiner Väter Hallen
vergaſſen ſeine Tritte! —

„Und du willſt ewig bleiben
„alter Bard', obgleich die Mächt'gen ſchwanden?"
Mein Ruhm wird bleiben und wird wachſen
gleich der Eiche Morvens — welche
erhebt ihr mächt'ges Haupt dem Sturme
und jauchzt im Laufe des Windes!

J. G. Rhode.

Inhalt.

Seite.

Etwas über Gemählde aus der neuern Geſchichte, in Bezug auf eine Bekanntmachung Sr. Majeſtät Friedrich Wilhelms III. an die Künſtler zu Berlin. 1

Ein Brief an den Herausgeber dieſer Zeitſchrift, die Charakteriſtik der Einwohner Berlins betreffend. 15

Nachtrag zu der im zweiten Hefte abgedruckten Abhandlung über die Gruppe des Laokoon. . . 23

Bemerkungen über einige auf der diesjährigen Kunſtausſtellung befindlichen Gemählde und Kunſtwerke. (Fortſetzung.) 47

Theater. Merope von Voltaire. 59

Aus dem Briefe eines Fremden. 73

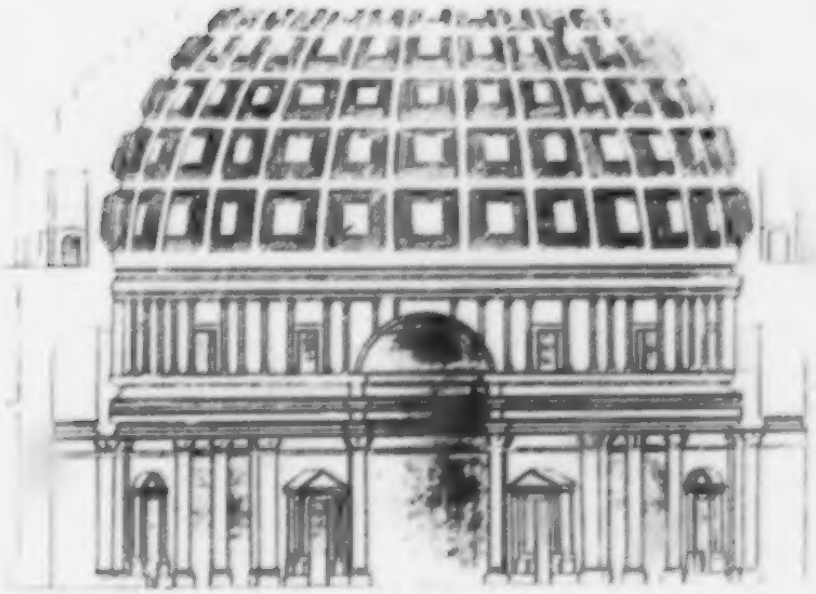
Moden. 79

Anzeiger. I. Ankündigung einer Suite von Kupferſtichen aus der Geſchichte Friedrichs II. . . 85

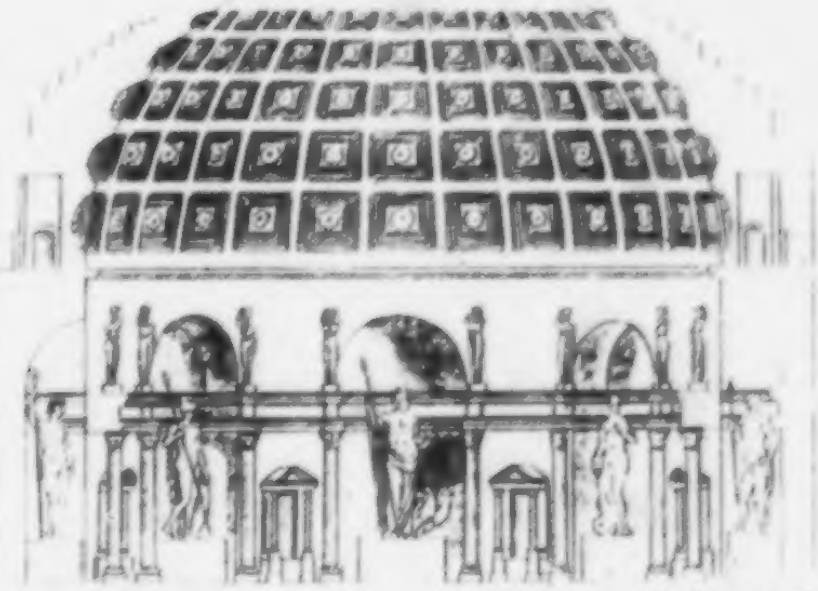
II. Ankündigung einer neuen Ueberſetzung der Gedichte Ollians in drei Theilen. 90

Berlin, 1799.

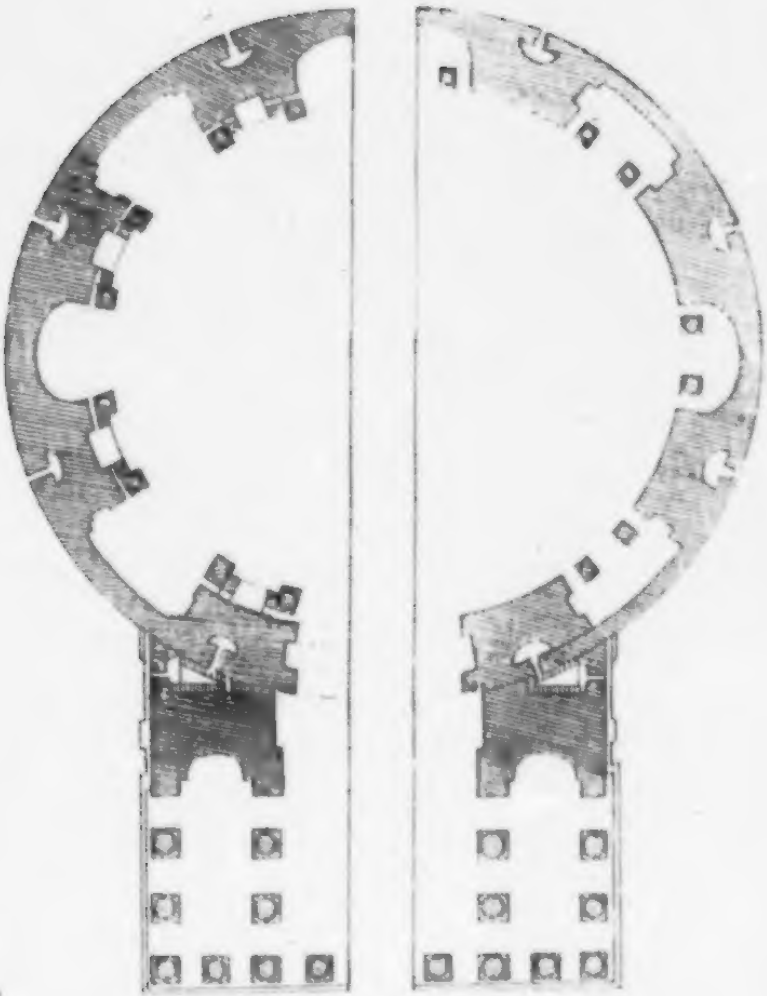
Gedruckt bei Johann Wilhelm Schmidt



2



D. Berger f.



R del D Berger f

Der Sonne, der ich fluche!

2.

R. del. D.Berger fc.

Vater! wie stark sind deine Bande!

Modern Pl. I

B E R L I N.

Eine

Zeitſchrift

für

Freunde der ſchönen Künſte, des Geſchmacks und der Moden.

Mit Kupfern.

Fünftes Heft.

Berlin, 1799.
Bei Heinrich Frölich.

Inhalt.

	Seite.
Beiträge zur Charakteriſtik der Einwohner Berlins. (Fortſetzung.)	107
Nachtrag zu der Abhandlung über die Gruppe des Laokoon im zweiten Hefte. (Fortſetzung.)	117
Brief eines Fremden.	137
Theater. Hamlet, nach der Ueberſetzung von Schlegel.	145
Edle Wohlthätigkeit.	169
Induſtrie der niedrigen Volksklaſſen.	175
Anzeiger. I. Der Engländer Beresford.	183
II. Für Freunde der Muſik.	183
Ankündigung.	189
Erklärung der beiden letzten Kupfer.	192
Anzeige.	195

Berlin, 1799.

Gedruckt bei Johann Wilhelm Schmidt.

Beiträge

zur

Charakteriſtik der Einwohner Berlins.

(Fortſetzung.)

Wir haben in unſern vorigen Heften einige allgemeine Umriſſe von dem geliefert, was ſich zu einer Charakteriſtik der Einwohner Berlins dem Beobachter von ſelbſt darbietet. Wir gehn weiter, und ſuchen auch diejenigen Züge auf, welche nicht ſo gleich ins Auge fallen, ſondern ſich nur durch eine längere Erfahrung auffammlen laſſen.

Es ſtehen hier dem Beobachter manche Schwierigkeiten im Wege. In den groſſen Städten des Nordens, iſt es bei der übertriebenen Gaſtfreundſchaft ein Leichtes, die Menſchen in dem Innern ihrer Häuſer zu beobachten, weil man überall willkommen iſt wohin man den Fuſs ſetzt — überall einen wohlbeſetzten Tiſch, und einen freundlichen Wirth findet, dem es wohlthut, wenn nur viele Gäſte ſich einfinden, und den Ueberfluſs ſeiner Küche verzehren zu helfen — nicht ſo in Berlin! Es hält ſchwer in Familien Zutritt zu finden, und Beobachter des häuslichen Lebens zu ſeyn. Die beſchränkten Einkünfte des gröſsten Theils der gebildeten Stände, verſtatten keinen Luxus der Tafel, und ſelbſt der reichere Theil fügt ſich nach der Sitte.

Es ergiebt ſich übrigens von ſelbſt hieraus, daſs in Berlin eine

Häuslichkeit

herrſchen müſſe, welche dieſer Eingezogenheit entſpricht, und die, wenn man einmal in Familien eingeführt iſt, ſo viel Anziehendes hat. Häuslichkeit, das Zutrauliche der Menſchen die einen häuslichen Zirkel ausmachen, gegen einander, das Offne in ihrem Betragen — alles dies verliert ſich, ſo bald die Geſellſchaft jedem Fremden offen ſteht; man entwöhnt ſich dann von allem zu ſprechen, was blos für den kleinern Zirkel Intereſſe hatte — theils weil man nicht jeden Fremden zum Theilnehmer ſeiner Angelegenheiten machen, oder auch ihm nicht lange Weile verurſachen will. Es bildet ſich ſelbſt in häuslichen Zirkeln ein allgemeiner Ton, hinter welchem die Menſchen ſich als hinter einer ſpaniſchen Wand verbergen — man lernet ihren Verſtand, ihren Witz, ihre Gedanken über öffentliche Angelegenheiten, über tauſend Dinge kennen; aber nie ſie ſelbſt —

Nur in wenigen Häuſern möchte hier dieſer groſsſtädtiſche Ton einheimiſch geworden ſeyn; er genirt in den mehrſten Familien, und man trift daher nicht ſehr viel Freunde groſser Geſellſchaften an. Nur ſelten kommen daher die Tage, wo alle Freunde eines Hauſes zu einem Schmaule zuſammengebeten werden, und wenn es geſchieht, iſt der Tag gerade kein Tag des Vergnügens — man genirt ſich. Deſto häufiger ſind indeſs kleine

wöchentliche Kränzchen,

zu welchen sich mehrere Familien mit einander vereinigen, wobei aller Zwang wegfällt, und wo man ganz im Familienton mit einander umgeht. Viel Aufwand verursachen diese Kränzchen nicht, man speist ziemlich frugal, und begiebt sich früher noch Hause, als gewöhnlich in London und Petersburg Abendgesellschaften sich zu versammlen pflegen.

Will man die Menschen in ihrem häuslichen Leben beobachten, so erleichtert man sich das Geschäft ungemein, wenn man gewisse allgemeine Verhältnisse festsetzt, nach welchen man seine einzelnen Beobachtungen ordnet, um dadurch zu allgemeinen Sätzen geleitet zu werden. Dergleichen Verhältnisse sind: zwischen Gatten, zwischen Eltern und Kindern, zwischen Geschwistern, Verwandten u. s. w. Ich will die Resultate meiner Beobachtungen über einige dieser Gegenstände hier mittheilen:

Verhältnifs zwischen Gatten.

Schon aus dem, was vorhin über Häuslichkeit gesagt worden ist, kann man auf das Verhältnifs zwischen Gatten schliessen. Fast nirgends macht das kalte Sie zwischen Eheleuten die Herzlichkeit und das Zutrauen gegen einander verdächtig; das offene Du deutet fast überall auf Innigkeit und ehelichen Frieden. — Selten macht der Mann den Tyrannen — noch seltner die Frau die Gebieterin. — Freilich giebts von dieser allgemeinen Behauptung eine Menge einzelner Ausnahmen, und wie wäre dies

anders in einer ſo volkreichen Stadt möglich? Es giebt Gatten, die gerade nicht unglücklich mit einander leben, aber glauben, daſs ſie vornehmer ſind, wenn ſie ſich unter einander Sie nennen, und ſich gegenſeitig mit Bücklingen und Knixen beehren; andere die den höchſten Grad der Vertraulichkeit affectiren, weil ſie fürchten, jeder ſähe ihnen ſonſt ihr abgeſondertes Intereſſe und ihre ſich entgegenarbeitenden Intriguen auf der Stirne an — noch andere, die in jeder Geſellſchaft ſich liebkoſen, und hinter der Gardine ſich vertragen wie Hündchen und Kätzchen. — Demohngeachtet giebt es ſicher keine groſse Stadt Europens, in welcher ſo viel eheliches Glück, ſo viel häuslicher Friede anzutreffen ſey als hier!

Gewöhnlich führt — im Mittelſtande nehmlich, welcher doch in allen groſsen Städten den ungleich gröſsern Theil der gebildeten Bewohner ausmacht — die Frau die ganze innere Wirthſchaft des Hauſes ſelbſt; hat genaue Aufſicht über Keller Küche, und erhält wöchentlich oder monatlich von dem Mann das beſtimmte Wirthſchaftsgeld, worüber ſie Rechnung führt. Sind erwachſene Töchter im Hauſe, ſo theilen dieſe dabei die Geſchäfte der Mutter.

Geborne Berlinerinnen könnten das, was ich eben geſagt habe, leicht etwas alltäglich finden; und — wohl ihnen wenn es ſo iſt! Es iſt dann der ſicherſte Beweis, daſs häusliche Tugend, und

ſtille Wirthſchaftlichkeit hier noch nicht ſo ſelten geworden ſind, daſs ſie ſich auszeichnen!

In Städten von gröſserm Reichthum gehört die Seltenheit dieſer Tugenden unter die verderblichſten Folgen des Luxus. In dem groſsen Theile des Mittelſtandes hat dort die Frau des Hauſes bei ihrer Toilette und unter der Menge von Morgenviſiten nicht mehr Zeit an Küche und Tafel zu denken — den Nachmittag füllen Koffee- und Theeviſiten, den Abend Conzert und Theater aus. — Die ganze Wirthſchaft muſs durch Domeſtiken geführt, jedes Bedürfnifs doppelt bezahlt, und daher am Ende Bankerot gemacht werden.

Verhältnifs zwiſchen Eltern und Kindern.

Auch hier zeichnen die Berlinerinnen ſich aus, weil es immer mehr zur Gewohnheit wird, der Beſtimmung der Natur zu folgen, die Kinder nicht mehr durch Ammen an Körper und Geiſt verkrüppeln zu laſſen; ſondern ſelber zu ſtillen. Es mag immer ſeyn, daſs die Beobachtung dieſer Pflicht gerade hier leichter wird, als an andern groſsen Orten — ſie bleibt dennoch verdienſtlich. Mehr an Häuslichkeit, weniger an öffentliche Zerſtreuungen und Luſtbarkeiten gewöhnt, kann die Berlinerin ſich eher entſchlieſsen, eine Zeitlang ins Haus gebannt zu ſeyn, und in mütterlichen Beſchäftigungen ihre Unterhaltung zu finden, als — — doch wozu Vergleichungen? Dank euch, ihr guten Mütter, für die Aufopferungen, die ihr dadurch

enern Kindern bringt — ſie werden euch ſicher einſt durch eine höhere kindliche Liebe dafür lohnen!

Das Verhältniſs zwiſchen heranwachſenden Kindern und Eltern iſt zutraulich und ſchön. Nur noch ſelten ſieht man Spuren vom gebieteriſchen Tone auf einer, und ſklaviſcher Furcht auf der andern Seite, wodurch man ſonſt in der Erziehung ſo viel auszurichten glaubte. Freundſchaftliches Zutrauen und eine liebevolle Behandlung ſind faſt überall an die Stelle getreten. Zu bedauern, und von den verderblichſten Folgen iſt es indeſs, daſs man ſo ſichtlich anfängt, dies an ſich ſchöne Verhältniſs über ſeine Grenze hinaus zu dehnen, und Kinder als ſelbſtändige freie Menſchen handeln zu laſſen, ehe Reife des Verſtandes und Klugheit ſie dazu geſchickt machen: und wo ſie oft durch Erfahrungen — die nach der Meinung der Eltern ſie klug machen ſollen — zu Grunde gerichtet werden, ehe ſie anfangen zu leben. Doch — wir brechen hier dieſen Gegenſtand ab, um ihn, wenn wir von der Bildung und Erziehung der Jugend Berlins reden werden, von neuem aufzunehmen, und weitläuftiger auszuführen.

Das

Verhältniſs zwiſchen Geſchwiſter und Verwandten

iſt ſchwerer zu beſtimmen. Gänzliche Verſchiedenheit bürgerlicher Verhältniſſe; Heirathen in fremde Familien, die für ſich ſchon groſse Zirkel bilden,

und hundert andre zufällige Dinge trennen oft Geschwister und Verwandten von einander, dafs sie sich seltner sehen als Bekannte, die bürgerliche Verhältnisse ihnen zugeführt haben.

Eine eigne Klasse, und besondre Verhältnisse unter sich und zu der übrigen Gesellschaft, bilden hier die übergrofse Menge der

Hagestolzen!

Die Menge von Civilbedienungen, die zwar den einzelnen Mann reichlich, eine Familie aber nur kümmerlich nähren; die Leichtigkeit auch ausser der Ehe keinen Genufs zu entbehren — das langsame Fortrücken zu bessern Vermögensumständen, wo die Jugend unter vergeblichen Wünschen nach ehelichem Glück verfliegt, und — wenn das Vermögen mit dem Alter gewachsen ist — der Hagestolz das Herz schon unempfindlich gemacht hat — alles dies macht die Zahl der Ehelosen hier sehr grofs. Gewöhnlich führen diese Herren keine eigne Wirthschaft, und speisen ihr ganzes Lebenlang in Gasthöfen an tables d'hôtes. Häusliche Zirkel haben sie nicht, daher leben sie auf Koffehäusern und Ressourcen; und bilden zuletzt einen so eignen Ton unter sich, dafs sie in Familienkreise gar nicht mehr passen. Alle feinern Empfindungen, welche hier die Unterhaltung beleben, streifen an ihren Herzen vorüber, und Geschäfte oder öffentliche Angelegenheiten, oder Spiel macht ihre Unterhaltung aus. Dafs es aber auch hier Ausnahmen — viel und schöne Aus-

nahmen — giebt, wäre eigentlich überflüfsig zu bemerken, weil fich dies von felbft verfteht; allein wir wünfchen auch nicht zu dem kleinften Mifsverftändnifs Anlafs zu geben, wenn fich's verhüten läfst.

Nachtrag

zu der

Abhandlung

über die

Gruppe des Laokoon

im zweiten Hefte.

(Fortsetzung.)

Man wende nun die, in der vorigen Unterſuchung — aufgeſtellten Grundſätze, auf die Gruppe des Laokoon ſelbſt an, oder vielmehr: man verſuche es dieſe nach jenen zu prüfen.

Bei der Bildung der Idee, behielt der Künſtler den Stoff aus der Erfahrung, veränderte aber die Form, d. i. er brachte ein Ideal hervor, nach dem Geſetz der Schönheit, mit allgemeiner Wahrheit.

Betrachten wir den Stoff näher. Ein Vater iſt mit ſeinen beiden Söhnen mit dem tranſitoriſchen Ausdruck eines Affekts — des Schmerzens, in verſchiedenen Momenten dargeſtellt. Die Urſach des Schmerzes iſt der Biß der ſie umwickelnden Schlangen, und die Momente ſind — wie ich im zweiten Hefte erwieſen habe — Furcht und Entſetzen vor dem bevorſtehenden Schmerz und Tod (im älteſten Sohne), Erliegen aller Lebenskraft unter dem Schmerz (im jüngſten Sohne) und der höchſte Schmerz, im höchſten Grade des Ausdrucks deſſelben dargeſtellt, (im Vater). Hier ſteh ich nun auf einmal wieder mit verſchiedenen Kunſtrichtern im Widerſpruch; aber auch mehrere ſind meiner Meinung. Unter dieſen iſt Winkelmann. Seite 609 der G. K. W. A. ſagt er:

„Laokoon iſt eine Natur im höchſten „Schmerze nach dem Bilde eines Man„nes gemacht, der die bewuſste Stärke des „Geiſtes gegen denſelben zu ſammlen „ſuchet. —“

Doch ich will die verſchiedenen Meinungen hier nicht wiederhohlen, ſondern nur die beiden ſich entgegenſtehenden Urtheile, worauf ſie endlich ſich alle ſtützen, herſetzen, und unter einander zu vergleichen ſuchen.

Einige Kunſtrichter behaupten:

„Im Laokoon (dem Vater) iſt der höchſte „Grad des Ausdruckes von Schmerz ſinn„lich dargeſtellt.“

Andere behaupten dagegen:

„Keinesweges: der höchſte Grad des Aus„drucks eines Affects, darf nie dargeſtellt „werden, und namentlich iſt im Laokoon „der Ausdruck des Schmerzes nach dem „Geſetz der Schönheit gemildert“

Auffallend iſt dabei, daſs ſich auf beiden Seiten Männer mit Beobachtungsgeiſt, gebildetem Kunſtgefühl und Menſchenkenntniſs befinden; beide betrachten daſſelbe Kunſtwerk — worauf gründet ſich nun die Verſchiedenheit ihrer Urtheile?

Wenn ich zwei Mefskünſtler von anerkannter Geſchicklichkeit ſähe, die einen Gegenſtand gemeſſen und ſehr viel von einander abweichende Reſultate herausgebracht hätten; ſo würd' ich viel geneigter ſeyn, den Grund dieſer Verſchiedenheit in einer Verſchiedenheit ihrer Maafsſtäbe, als in ihrem Verfahren und in ihrer Geſchicklichkeit zu ſuchen. Wer den Grad des Ausdrucks irgend eines Affects beſtimmen will, muſs ſich einen Maafsſtab dieſes Ausdrucks überhaupt gebildet haben, der ihn ein Höchſtes und ein Kleinſtes angiebt; und wonach er ſein Urtheil beſtimmt. Sollten die verſchiedenen Urtheile jener Kunſtrichter über den Grad des Ausdrucks im Laokoon nicht blofs auf einem Unterſchiede ihrer Maafsſtäbe beruhen? Ich glaube dies erweiſen zu können.

Leſſing und die Freunde ſeines Syſtems ſagen: der natürliche Ausdruck des Schmerzes iſt das Schreien: das Kind ſchreiet wenn es leidet, und der Mann gleichfalls, wenn er vom Schmerz überwältigt wird. Nun empfindet Laokoon den höchſten Grad des Schmerzes, aber er ſchreiet nicht: mithin hat der Künſtler den Ausdruck des Schmerzes weil das Schreien häſslich macht, nach dem Geſetz der Schönheit gemildert.

Mit Nichten! ſagt die Gegenparthei. Das Kind ſchreiet zwar beim Schmerz, aber nur ſo lange es Kind iſt. Der Mann ſchämt ſich dieſes Ausdrucks und unterdrückt jedes Geſchrei:

weil es unter allen gebildeten Nationen für ein Zeichen von Zaghaftigkeit und Unmännlichkeit gehalten wird. Und der höchſte Grad des Schmerzes drückt ſich bei dem gebildeten Mann gerade eben ſo aus als die Künſtler des Laokoon den Ausdruck gewählt haben. Dieſer Meinung iſt auch Winkelmann, wenn er ſagt: „Laokoon iſt eine „Natur im höchſten Schmerz, nach dem Bilde „eines Mannes gemacht, der die bewufste „Stärke des Geiſtes gegen ihn zu ſammlen „ſucht.“

Beide Partheien ſehen alſo offenbar daſſelbe, nur jede miſst es nach einem andern Maafsſtabe. Leſſing und ſeine Freunde nehmen den Ausdruck des Affects wie er in der Natur, ohne Rückſicht auf Kultur und Bildung erſcheint; die Gegenparthei nimmt den Ausdruck des Affects, wie er unter Menſchen von hoher geſelliger Bildung zu erſcheinen pflegt, zum Maafsſtabe, und daher die ganze Verſchiedenheit ihrer Urtheile.

Eine Parthei ſchreibt nun aber der Einwirkung des Geſetzes der Schönheit beim Verfahren des Künſtlers zu, was die andre der Einwirkung der Idee von männlichem Anſtande auf den Menſchen ſelbſt zuſchreibt; es frägt ſich nun: welchen Grund die Künſtler des Laokoon vor ſich hatten, da ſie den Ausdruck des Schmerzes ſo und nicht anders beſtimmten. — Ob das Geſetz der Schönheit? oder weil ſie beobachteten, daſs ſich der

Schmerz

Schmerz unter gebildeten Männern wirklich ſo und nicht anders ausdrücke? dies kann indeſs nie entſchieden werden, weil die Künſtler ſelbſt ſich nicht darüber erklärt haben. So viel hat indeſs Leſſing über die Gegner gewonnen, daſs er ſagen kann: „wenn die Künſtler des Laokoon jenen „Ausdruck auch nicht aus der Beobachtung ge„ſchöpft haben; ſo hätten ſie ihn doch nach dem „Geſetz der Schönheit gerade ſo, und nicht an„ders wählen müſſen.“

Den Streit über den Grad des Ausdrucks, glaube ich auf dieſe Weiſe ausgeglichen zu haben. Und über die Wahrheit der Darſtellung ſelbſt? was bleibt mir da, nach dem was Winkelmann, Heine, Göthe, und Hirt darüber geſagt haben, noch übrig? Ich kenne hier keine Stimme, die mit den andern im Widerſpruch ſtände — alles ſtimmt zum hohen Lobe des Kunſtwerks ein.

Ein andres Anſehn gewinnt indeſs die unterſuchung, wenn wir die Gruppe nach dem

Geſetz der Zweckmäſsigkeit

beurtheilen. Hier finden wir eine Oppoſitionspartei, und Kunſtrichter von Anſehn, welche behaupten: Die Künſtler des Laokoon hätten in der Wahl ihrer Gegenſtände einen Miſsgriff gethan und Laokoon mit ſeinen Söhnen in dem gewählten Moment, hätte gar kein Gegenſtand der Bildhauerkunſt ſein ſollen.

So auffallend es nun auch immer klingt, von einem Kunſtwerk, das man von je her zu den erſten zählte, welche der Genius der Kunſt hervorgebracht hat, zu behaupten: es hätte gar nicht gemacht werden ſollen — ſo müſſen wir doch die Gründe prüfen, worauf dies Urtheil ſich ſtützt. Der erſte, mit dem ich es hier zu thun habe, iſt Hemſterhuis, der in ſeiner *lettre ſur la ſculpture* behauptet: Laokoon wäre eigentlich ein Gegenſtand der Mahlerei und nicht der Bildhauerei. Ich muſs ſeinen Gründen folgen um ſie zu widerlegen.

Die Seele, ſagt dieſer Kunſtrichter, erklärt den Gegenſtand für den ſchönſten, von dem ſie ſich in der kürzeſten Zeit eine Idee machen kann. Das Wohlgefallen am Schönen entſpringt alſo bloſs aus der Verminderung der Zeit und der Mühe, welche die Seele anwenden muſs, ſich von einem Gegenſtande eine Idee zu bilden. Dies ſteckt dem Künſtler der auf das Schöne hinarbeitet, ein doppeltes Ziel vor. Entweder; er muſs das Maximum von Ideen zu erreichen ſuchen, welche die Seele in einem beſtimmten Zeitmaaſs faſſen kann, oder er muſs auf das Minimum der Zeit hinarbeiten die nöthig iſt, ſich von einem beſtimmten Gegenſtande eine Idee zu machen. Den erſten Weg weiſt er dem Mahler, den zweiten dem Bildhauer an. Das Geſetz des Mahlers iſt daher Mannigfaltigkeit, das Geſetz des Bildhauers Einfachheit. Daher darf er nur einzelne Figuren in ruhiger Schönheit bil-

den, und mufs alle Bewegung und Ausdruck von Affekten und Leidenfchaften vermeiden.

Wir wollen diefe Sätze einzeln durchgehen. Die Seele erkennt den Gegenftand als den fchönften von dem fie fich in der kürzeften Zeit eine Idee machen kann. Hemfterhuis legt diefem Satz eine Wahrheit zum Grunde die wir zugeftehn. Wir können kein Wohlgefallen an einem Gegenftande haben, können ihn nicht fchön nennen, wenn wir nicht im Stande find uns von den empfangenen Eindrücken feiner einzelnen Theile eine Idee des Ganzen zu bilden, und diefe Idee gefällt um fo mehr wenn die Bildung derfelben uns leicht wurde. Aber worin liegt nun der Grund des Wohlgefallens an der Idee? Keinesweges in der Kürze der Zeit, die wir zu ihrer Bildung brauchten, wie Hemfterhuis irrig annimmt, fondern in der Idee felbft, in der Form des Ganzen, die wir nun anfchauen können. Käme hier blofs die Zeit in Anfchlag, wie Hemfterhuis will, fo wäre der Einwurf unwiderlegbar, den er fich felber macht: es mufste uns alsdann ein einfacher fchwarzer Punkt auf einem weifsen Felde weit beffer gefallen, weit fchöner erfcheinen als die kunftvollfte Gruppe von der Welt — denn offenbar braucht es weit weniger Zeit fich eine Idee von dem erftern als von der letztern zu machen. Ganz recht fagt unfer Kunftrichter, man nehme auch einen Menfchen der lange krank gewefen, der fehr fchwach ift; und er wird nicht einen Augenblick anftehen den Punkt

wirklich der Gruppe vorzuziehen; aber der gesunde Mensch in einem gesunden Körper, — — Aber guter Hemsterhuis, heifst denn das beweisen? Kann eine angenommene Erfahrung etwas gegen einen Satz beweisen, der mit so allgemeiner Wahrheit aus deinem Systeme fliefst?

Eine angenommene Erfahrung! sag' ich; denn ob sie jemals wirklich sein könnte, bezweifle ich gerade hin. Ich kann mir keinen Menschen — der in gesunden Tagen fähig war zu urtheilen — so krank, so schwach denken, dafs er einen schwarzen Punkt auf einem weifsen Felde allen Gemälden Raphaels vorzöge; und wenn ers thäte — müfst' ich nicht glauben die Krankheit habe seine Sinne zerrüttet, und ihn unfähig gemacht über Schönheit zu urtheilen? Ueberhaupt kann aus der Wahrnehmung einer Reihe Theile eines Gegenstandes in der Zeit nach dem innern Sinne wohl schwerlich ein Grund des Wohlgefallens hergenommen werden, das blofs aus der Wahrnehmung jener Theile nebeneinander im Raume — nach dem äufsern Sinne entspringt; und Hemsterhuis würde sich schwerlich diese Verwechselung der Begriffe haben zu schulden kommen lassen, wenn er sich die verschiedenen Begriffe von Raum und Zeit bestimmt genug gedacht hätte.

Hält nun aber dieser Fundamentalsatz in dem System unsres Kunstrichters nicht Stich; so fallen die Folgen welche er daraus herleitet von selbst. Doch die Gesetze, welche er dem Mahler

und Bildhauer vorfchreibt, **Mannigfaltigkeit** für den erftern, und **Einfachheit** für den letztern, haben viel wahres in fich, und müffen fich alfo noch aus andern Gründen deduciren laffen.

Um nicht zu weitläuftig zu werden, fchränk' ich mich blofs auf die Bildhauerei ein; allein eh' ich mich auf fie befchränken kann, mufs ich die Grenzlinie feftfetzen, welche fie von der Mahlerei trennt. Doch — fehen wir uns zuvor um, ob fie vielleicht nicht fchon feftgefetzt ift! Hemfterhuis felbft führt noch einige Gründe an, die nicht ganz mit Stillfchweigen zu übergehen find. Er fagt:

1. „Die Materie, in welcher der Bildhauer ar„beitet — Metall und Stein — find viel zu wider„ftrebend, zu hart und fpröde, als dafs er fich auf „Mannigfaltigkeit in der Darftellung und tranfitori„fchen Ausdruck der Affekten einlaffen dürfte." Die Gültigkeit diefes Grundes kann allein aus dem Erfolge beurtheilt werden, und da werden Laokoon und Niobe einen fprechenden Gegenbeweis führen.

2. „Die Bildhauerei will fo wohl in der Ferne als in „der Nähe gefallen, und mufs daher fo einfache Gegen„ftände wählen, dafs fie fchon in der Ferne verftänd„lich find" — ein fonderbarer Grund! Freilich, hätte man die Gruppe Laokoons oder der Niobe auf die Spitze der Kuppel des Pantheons gefetzt; fo wäre es unfinnig; aber der Unfinn läge nicht in den Gruppen, fondern in dem Standpunkte, den man

ihnen angewieſen hätte. Wird dem Bildhauer nicht vor der Verfertigung ſeines Werks ein beſtimmter Standpunkt für daſſelbe aufgegeben; ſo iſt er ja wohl ſo frei, wie irgend ein Künſtler der Welt, ſich den Geſichtspunkt und die Weite, aus der ſein Werk betrachtet werden ſoll, ſelber zu wählen. Es iſt ſo wenig ein Grund vorhanden, der ihn zwänge mehr für die Ferne zu arbeiten, als den Mahler für die Nähe — dieſer mahlt hohe Gewölbe mit Koloſſal-Geſtalten, und jener macht Statüen in Miniatur, ohne daſs beide die Grenzen ihrer Kunſt verletzen.

Der zweite, der die Grenzlinie, welche Hemſterhuis der Bildhauerei giebt, annimmt, iſt der Herr v Ramdohr. Er ſchreibt ſo ohngefähr die Gründe des Hemſterhuis ab, und führt am Ende noch aus ſeinem Eigenthum das Geſetz der Schönheit an; und findet gerade in den Lobſpruch des Mengs: Wäre der Kopf des Laokoon in Ruhe, ſo würde er an Schönheit dem Apoll von Belvedere nicht weichen — das Verdammungs-Urtheil der ganzen Gruppe.

Ich kann mich unmöglich bei der Widerlegung dieſes Urtheils verweilen — ſie geht von ſelbſt aus dem Begriff und dem Zwecke der Kunſt überhaupt hervor.

Ein neuerer Kunſtrichter Herr Bendavid (in ſeiner Geſchmackslehre) zieht die Grenze der Bildhauerei noch viel enger zuſammen. — Er geht dabei von ganz andern Gründen aus, und ſagt:

„Der Bildhauer arbeitet vorzüglich den „Fühlsinn zu befriedigen.“ (§. 379. der Geſchmackslehre).

„Nun erhält die Einbildungskraft aber durch „die unmittelbare Betaſtung auf einmal nur „immer ſehr wenig Eindrücke, und es gehört „lange Zeit dazu, ehe ſie ſich daraus „die Idee des Ganzen zuſammenſetzt.“ (§. 376.)

„Daher müſſen die Werke des Bildhauers „nicht ſonderlich groſs (§. 376.) und ſo „einfach ſeyn, daſs die Einbildungskraft, das „was er giebt, als etwas anſehe, das ſie von „der Hand des Fühlſinns empfangen, und „wobei nicht nöthig iſt, erſt die Augen zu „Hülfe zu rufen, um einen Totaleindruck „hervorzubringen: (§. 379.) der Bildhauer „muſs in ſeinen Beſitzungen den Fühlſinn „allein als oberſten Richter anerkennen.“ (§. 381.)

Dieſe Behauptung, daſs der Bildhauer eigentlich für den Fühlſinn, das Betaſten, mehr als für das Auge arbeite, iſt ſo neu als folgenreich. Wir müſsten den Werth einer Statue alſo vorzüglich durchs Betaſten mit den Händen, nicht durchs Auge entſcheiden (§. 381): denn der Bildhauer ſoll die ſchönen Formen vorzüglich ſo darſtellen, als ſie ſich durchs Betaſten erkennen laſſen. Freilich dringt ſich hier von ſelbſt die Frage auf: Kann

man überal durchs Betaſten Schönheit erkennen? Ich hätte Luſt nein zu ſagen, aber Herr Bendavid ſagt: ja, indeſs fügt er hinzu: nur ſehr eingeſchränkt — aber ſo muſs ja der Bildhauer die Schöhnheit eben ſo eingeſchränkt darſtellen, wenn die Einbildungskraft ſein Werk als nur von der Hand des Fühlſinns gegeben, anſehen ſoll, ſein Zweck aber iſt: die höchſte Schönheit. — Doch ich will nicht durch Konſequenzen widerlegen, ſondern ſeine Gründe prüfen.

„Der Bildhauer arbeitet vorzüglich den „Fühlſinn zu befriedigen.“

Aber thut er das wirklich? Von allen Meiſtern der Antiken und den ſchönern Werken neuer Kunſt, dachte kein einziger an den Fühlſinn (wenn es nicht etwa bei der Politur wär, die er ſeinem Werke gab) ſondern ſie arbeiteten fürs Auge. Der Beweis iſt dieſer: ſie arbeiteten ihre Figuren nicht ſo wie wir ſie durch den Fühlſinn kennen lernen, ſondern wie ſie nach optiſchen Regeln dem Auge in einem angenommenen Standpunkte erſcheinen. Daher ſind im Apoll von Belvedere, im Laokoon, kurz in allen gröſsern Werken der Kunſt, die vorſpringenden Theile verkürzt, die zurücktretenden vergröſsert, damit ſie dem Auge in dem angenommenen Standpunkte als gleich erſcheinen. Auch haben die meiſten, ſelbſt ganz einfachen Statüen nur eine Anſicht, worauf die Wirkung des Ganzen kalkulirt iſt.

Herr Bendavid hätte alſo ſagen müſsen: der Bildhauer ſoll vorzüglich den Fühlſinn befriedigen — aber dies ſoll macht eigentlich den ſtreitigen Punct aus. Er führt folgende Gründe an:

1. Unter allen unſern Sinnen iſt der Fühlſinn der einzige, der uns unmittelbar und zu aller Zeit über die Form der Gegenſtände belehrt, und zwar nach allen Ausmeſſungen, dagegen uns das Geſicht die Gegenſtände nur immer halb (auf einmal) zeigt, und über dies des Lichtes bedarf.

Zugeſtanden; aber was flieſst daraus für den obigen Satz? ſo viel ich ſehe, gar nichts. Er hätte nur dann Beweiskraft, wenn der Fühlſinn der vollkommenſte Sinn des Menſchen wäre, die Form der Gegenſtände zu beſtimmen; aber iſt er dies? Das eigentliche Geſchäft des Fühlſinns, des Betaſtens, wo wir uns mit einer Art von Unentſchlichkeit auf ſeine Wahrnehmungen verlaſſen, iſt die Beſtimmung der zufälligen Beſchaffenheiten der Oberfläche der Gegenſtände, ob ſie nehmlich weich oder hart, glatt oder rauch, naſs oder trocken ſind. Hier ziehn wir die unmittelbare Erfahrung des Fühlſinns jedesmahl dem Schein vor, den wir durchs Auge erhalten.

So bald aber von der Form der Dinge die Rede iſt, ſo ſind die Wahrnehmungen des Fühlſinns äuſserſt unvollkommen und hängen von ohngefäh-

ren Bedingungen ab; daher wir hier die Wahrnehmungen des Auges vorziehn. Iſt der Gegenſtand ſo klein, daſs wir ihn auf einmahl mit den Händen umfaſſen können, oder hat er eine regelmäſsige Form, iſt er Würfel, oder Kugel u. ſ. w. ſo erhalten wir wohl durchs Betaſten einen beſtimmten Begriff; iſt die Geſtalt aber unregelmäſsig und der Gegenſtand groſs; ſo läſst uns die Betaſtung durchaus in Ungewiſsheit, oder liefert uns nur allgemeine Begriffe, ſtatt beſtimmter Ideen. Sie lehrt uns: ob der Gegenſtand groſs, ſehr groſs, gerade oder gebogen u. ſ. w. iſt; aber das iſt alles; und dieſen Sinn ſollten wir vorzüglich zum Richter in dem Schönen der Bildhauerkunſt machen? Wir ſehen freilich die Gegenſtände nur halb, aber ein veränderter Standpunkt zeigt ſie uns ganz; und — können wir durchs Betaſten wohl die Hälfte eines Gegenſtandes z. B. einer Statüe in Lebensgröſse auf einmal erkennen? Keinesweges; wir müſſen dieſe Hälfte nach und nach mit der Hand überlaufen, und das was uns das Auge auf einmal zeigt, vielleicht aus hundert einzelnen Wahrnehmungen zuſammenſetzen.

2. Die Betaſtung lehrt alle Dimenſionen der Gegenſtände kennen — der Bildhauer arbeitet ſeine Figuren nach allen Dimenſionen.

Zugeſtanden — aber was folgt daraus? Nichts als daſs ich durch die Betaſtung wahrnehmen kann: die Figuren des Bildhauers ſind nach allen Dimenſionen ausgedehnt!

Aufser dem hier gefagten, will ich Herrn Bendavids Behauptung nur noch einen Grund entgegen fetzen, den ich gleichfalls wörtlich aus feiner Gefchmackslehre entlehne: Die Kunft foll nach Vollkommenheit, der Bildhauer nach der höchften Schönheit ftreben. Nun läfst die Schönheit ſich durch den Fühlfinn nur fehr unvollkommen, durchs Auge aber in ihrer höchften Vollkommenheit erkennen, und folglich — muſs der Bildhauer nicht für den Fühlfinn, fondern vorzüglich für das Auge arbeiten.

Vielleicht dachte ſich Herr Bendavid aber unter Fühlfinn gerade nicht das, was feine Worte zu fagen fcheinen. Es iſt ausgemacht dafs uns das Auge immer nur eine Dimenfion des Raums zeigt; und das unfere Phantafie ſich nach den merkmalen von Licht und Schatten u. f. w. beim Sehen die übrigen Dimenfionen nur nach den Erfahrungen des Fühlfinns vorſtellt. — Allein wenn er diefe Befchaffenheit unſeres Sehens überhaupt unter Fühlfinn verſtand; fo flieſst keine der Folgen aus feinem Satze die er daraus herleitet, auch ſtreitet diefe Meinung gerade zu mit feiner Erklärung von Fühlfinn und §. 374. wo er den Fühlfinn als den fünften Sinn befchreibt, und die Form der Gegenſtände durch das Betaſten erkannt werden foll.

Doch — um nicht zu weitläuftig zu werden, will ich aufhören die Gründe andrer zu prüfen, und meine eignen herfetzen.

Wenn ich eine Gruppe der Bildhauerkunſt, es ſey nun Laokoon oder Niobe, oder Amor und Psyche betrachte — ſo empfind' ich ein ſo reines Vergnügen dabei — ich kann das Ganze ſo rein auffaſſen, es giebt meiner Einbildungskraft ein ſo deutliches unverwirrtes Bild; daſs ich mir unmöglich denken kann: die Gruppen ſollten nicht ſo ſeyn!

Denk ich mir dagegen ein groſses Gemählde in Marmor gehauen — z. B. eine Schlacht Alexanders von Le Brun, ſo kann ich nicht umhin ſchon im Gedanken auszurufen: welch eine unnütze Arbeit! und in den natürlichen Ausdruck unnütz, find ich einen Grund, welcher den Bildhauer Arbeiten der Art verbietet. Jedes Kunſtwerk hat den Zweck geſehen genoſsen zu werden; aber wenn jene Gruppen aus hundert Perſonen beſtehen, ſind vieleicht nur zehen oder zwanzig ganz ſichtbar, die übrigen ſind halb und mehr durch die fordern verſteckt; man kann ſie von allen Seiten nie ganz ſehen, und alle Arbeit die der Künſtler darauf verſchwendete wäre zwecklos verſchwendet — verloren. Wollte der Künſtler die Figuren nur ſo weit ausarbeiten, als ſie ſichtbar wären, und das Uebrige im Marmorblock ſtecken laſſen, ſo hörte ſein Werk auf ſtatuariſch zu ſeyn, es ſchmölze zum Baſrelief zuſammen.

Anders verhält ſichs mit den Arbeiten des Mahlers, er ſetzt uns tauſend Figüren hinter einander von denen immer eine die andre zum theil deckt — aber er arbeitet ſeine Figuren nicht weiter aus,

als sie sichtbar sind — nichts geht dabei von seiner Kunst verloren, und folglich kann die Idee des zwecklosen Verschwendens derselben nicht statt finden.

Die Kunst schreibt dem Bildhauer also ein Gesetz der Sparsamkeit vor, dessen Uebertretung uns im Genuss seiner Werke durch die Idee des Unnützen, der zwecklosen Verschwendung von Kunst und Arbeit stört; und woraus für die Wahl seiner Gegenstände folgende Regel fliesst:

„Will er Gruppen, d. h. mehrere Per„sonen, die durch unmittelbare Theil„nahme an einer Handlung ein Ganzes aus„machen, darstellen; so dürfen sie nur „aus sehr wenigen; aus zwei, höchstens „drei Personen bestehen."

Die Gründe sind folgende: Die Figuren müssen entweder so nahe zusammengerückt seyn, dass der Verdacht einer zwecklos verschwendeten Arbeit zwischen ihnen wegfällt, wie z. E. bei der Niobe und ihrer Tochter, oder Amor und Psyche; und dann können nicht mehr als zwei Figuren schicklich zusammengestellt werden; oder sie müssen ganz von einander getrennt, von allen Seiten ausgearbeitet seyn, wie Laokoon mit seinen Kindern; dann darf aber die Zahl wohl nicht über drei steigen, weil sonst die Gruppen zu ausgedehnt werden, und es schwer fallen möchte, die weiterhin stehenden Figuren unmittelbar an der Handlung, auf eine ungezwungene Weise Theil nehmen zu lassen.

Aber die Gruppe der Niobe beſteht aus ſechszehen Figuren? freilich machen ſie nicht unmittelbar ein Ganzes aus; ſie nehmen nur, jede für ſich, an einer Handlung theil — — richtig! und der Künſtler der Niobe hat von dieſer Seite die höchſte Stufe ſeiner Kunſt erſtiegen, ohne ihre Grenze zu verletzen. Die Kinder der Niobe machen jedes für ſich ein eignes Kunſtwerk aus; es ſind Darſtellungen verſchiedener Charaktere, wie ſie ſich bei einer gemeinſchaftlichen, allen gleich intereſſanten Begebenheit äuſsern. Hülflos flüchtet die jüngſte Tochter in den Schoofs der Mutter, durch eigne Kraft ſucht die zweite zu entfliehen u. ſ. w. Wir betrachten jedes Kind für ſich, jedes ſpricht ſich ſelber als eine vollkommene Darſtellung eines individuellen Charakters aus — wir betrachten es auch in Beziehung der gemeinſchaftlichen Theilnahme der übrigen — und unſer Intereſſe nächſt, durch die Wahrnehmung der äuſserſt zarten, feinen Züge, durch welche eine Darſtellung von der andern unterſchieden, und bei der Einheit in der Empfindung aller, doch jeder Charakter nach ſeiner individuellen Form, gezeichnet iſt.

Wem fallen dabei nicht Polygnots berühmte Gemählde in der Leſche zu Delph ein? In drei Reihen Figuren übereinander, hatte er die Eroberung Trojas gemahlt. Aber ſelten waren zwei — drei Perſonen zu einer Handlung vereinigt; jede Figur bildete für ſich ein Ganzes, und war eine Charakter-Darſtellung, wie die Haupthandlung, an der alle Theil nahmen es erforderte. Kurz der

Künſtler hatte gemahlt, wie der Bildhauer die ganze Geſchichte in Marmor hätte bilden können, ohne die Grenze ſeiner Kunſt zu übertreten. Denn dieſe beſchränkt ihn nicht in der Zahl der Perſonen die er im Ganzen durch ein gemeinſchaftliches Intereſſe mit einander vereinigen oder an einander reihen will; ſondern in der Stellung ſeiner Gruppen, in der Anordnung ſeiner Figuren; er ſoll nicht eine Figur durch die andere bedecken; nicht zwecklos arbeiten.

Dies wäre nun freilich eine Grenzlinie für den Bildhauer; aber der Grund auf den ſie ruhet, iſt nicht aus meinem äſthetiſchen Gefühl entwickelt, ſondern aus einem mifsbilligenden Urtheile des Verſtandes, dafs ſich auf die zweckloſe Verſchwendung von Kunſt und Zeit bezog; aber jenes Mifsfallen an einer zu überhäuften Marmorgruppe liegt tiefer, und hat ſeinen Grund zugleich in unmittelbarer Stöhrung des Vergnügens, welches mein äſthetiſches Gefühl mir in der Anſchauung eines ſchönen Kunſtwerks gewährt. Nur dann empfind ich ein wahres Wohlgefallen an dem Werke, wenn meine Einbildungskraft ſich daſſelbe als ein Ganzes vorſtellt. Ich ſehe ein Gemählde, und vielleicht tauſend verſtümmelte Figuren die es enthält, irren mich nicht — ich beurtheile das Werk nur nach einer Dimenſion des Raumes, ich weifs, ich ſehe das Ganze vor mir, und — will ich mich der Täuſchung überlaſſen, ſo iſt meine Phantaſie geſchäftig alle die verſtümmelten Figuren nach eigner Willkühr zu ergänzen — es fällt mir nicht ein, mehr

ſehen zu wollen, weil ich weiſs daſs nichts mehr zu ſehen iſt, als mein Auge auf der Fläche des Gemähldes entdeckt. Ganz anders aber verhält ſichs, wenn ich dies Gemählde mir in Marmor denke. Hier ſeh ich das Werk nach allen Dimenſionen vor mir — und keine Figur darf daher verſtümmelt ſeyn. Ich bin nicht zufrieden einen ſchönen Kopf und ſchöne Schultern zu ſehen — ich will die Figur ganz ſehen, weil ich weiſs daſs ſie ganz da iſt, da ſeyn muſs; weil der Künſtler durch keine Dimenſion des Raumes eingeſchränkt iſt; ich bin nicht mit der Ergänzung meiner Phantaſie zufrieden, ich will das Ganze haben, wie der Künſtler es gab — aber da müſst ich die Gruppe zerſtückeln; müſste die erſte Reihe von Figuren wegnehmen um die zweite zu ſehen — müſste das ganze vereinzeln —; kurz; es iſt kein reines Wohlgefallen an einer ſolchen Gruppe möglich; weil es unmöglich iſt, die Idee des Ganzen rein, und ohne Verwirrung oder Mängel aufzufaſſen.

Auſser dieſen Gründen, welche eine Grenze zwiſchen beiden Künſten ziehn, giebt es, wie mich dünkt, noch eine andre Anſicht der Kunſtwerke überhaupt, aus der in gewiſſer Hinſicht dem Bildhauer und Mahler eine Begränzung ihrer Künſte entſpringt. So oft ich mich an der Beſchauung der Gruppe Laokoon weidete, ſchien mir ein inneres Gefühl zu ſagen: Dieſe Gruppe durfte nur in Marmor — nicht durch Farbe und Pinſel dargeſtellt werden — und worauf gründet ſich dies Gefühl? Ich ſehe den rieſenhaften Körper vor mir —

die

die mit hoher Kraft arbeitenden Muskeln — die ſchwellenden Adern; dennoch erliegt er, und der Moment der Darſtellung iſt gerade der Uebergang von der ſiegenden Kraft, zum Erliegen! Ich ſehe ihn von einem unnennbaren Schmerz überwältigt; dies ſagt mir ſeine ganze Geberde, ſein Blick — ſein halbgeöfneter Mund. — — Mein Blick fällt zur Seite auf die Kinder, und hier die Züge des erliegenden Lebens — dort ſtarres Entſetzen. Ich denke mir dies alles als Gemählde, durch Farbe belebt — und ich ſchaudre vor dem Bilde zurück Denn nicht allein alles was mir der Marmor in der bloſsen Form gab — giebt mir das Gemählde, ſondern noch mehr, noch viel mehr! das Auge mit dem durchbohrenden Ausdruck des innern Leidens die Farbe der Wange und des Mundes — das die Haut durchſchimmernde Blut — hier die Farbe des Todes und ein brechendes Auge — dort die verſteinernde Farbe des Entſetzens und der Furcht; kurz alles womit dort meine Phantaſie den kalten todten Marmor nur umſpielte — iſt hier verwirklicht, lebendig.

Aber ſollte es in der Kunſt nicht ein Maximum des Ausdrucks für Schmerz und Leiden geben, wie es ein Maximum für Schmerz und Leiden ſelbſt, für endliche Naturen giebt? und ſollte der Künſtler des Laokoon mir dieſes Maximum vielleicht ſchon in der bloſsen Form des Marmors gegeben haben? ſo etwas muſs es ſeyn. Ich kann mir wohl einen Laokoon gemahlt denken, der eben die Wirkung hervorbrächte die dieſer her-

vorbringt — aber denn darf es dieſer Laokoon nicht ſeyn, denn dieſer würde eine viel ſtärkere, eine erdrückende Wirkung hervorbringen. Der Mahler müſste ihm gerade ſo viel von der Vollkommenheit des Ausdrucks in der bloſsen Form nehmen, als er durch die lebendige Farbe hinzuſetzte, um den Eindruck zu behalten, wie er jetzt iſt, und wie er ſeyn muſs — um ſeine Grenze nicht zu überſchreiten.

Dies führt indeſs zu einer Unterſuchung, die tiefer in das Weſen der Kunſt ſelbſt eindringt, mich aber hier ganz von meinem Zwecke ableiten würde; der bloſs darinn beſtand; die Künſtler des Laokoons gegen den Vorwurf zu vertheidigen; daſs ſie in ihrer Gruppe die Grenze ihrer Kunſt überſchritten hätten.

(wird fortgeſetzt.)

Brief eines Fremden.

Berlin, im December 1789.

— Obgleich hier kein wöchentliches Conzert etablirt iſt, ſo haben wir doch ſeit einigen Wochen mehrere Conzerte gehabt, welche von einheimiſchen und durchreiſenden Virtuoſen gegeben wurden. Unter den letztern zeichnet ſich vorzüglich Herr Gern als Baſsſänger aus. Er iſt Schauſpieler in Mannheim, und Kammerſänger des Kurfürſten von Bayern, wo er auf Zeitlebens engagirt iſt. Dieſer Künſtler hat uns auch mehrmals auf der Bühne Proben ſeiner ausgebildeten Kunſt und ſeines Talents gegeben. Selten wird man einen ſo vollkommenen Geſang mit einer ſo wahren Darſtellung und ſchönen Mimik in einer Perſon vereinigt auf der Bühne finden. Seine Stimme hat Kraft, und einen ſehr groſsen Umfang; ſein Vortrag iſt geſchmackvoll und natürlich, ſeine Modulation leicht; er gehört zu den wenigen Sängern die in ihren Geſang wahre Deklamation zu legen wiſsen, und dadurch ihren Künſtlerwerth unend-

lich mehr beurkunden, als andre, welche in ihrem Gesange durch übertriebene Künsteleien einen verdorbenen Geschmack huldigen, und alle Empfindung tödten. Das Berliner Publikum wünschte sehr, diesen Mann auf der Nationalbühne engagirt zu sehen; aber wer könnte es Herrn Gern wohl zumuthen, ein Engagement auf Zeitlebens, einer ungewissen Zukunft aufzuopfern?

Da ich eben vom Theater rede, muss ich einer Madame Dieskel erwähnen, welche von der Breslauer Bühne hier her kam, und einige Gastrollen spielte. Talent für die Bühne hat sie ohne Zweifel; aber aus ihrem Spiele ist alle Natur verwischt, und Affectation an die Stelle getreten. Sie missfiel daher dem hiesigen Publikum, das an mehr Natur und Wahrheit auf der Bühne gewöhnt ist, so sehr, dass bei ihrer letzten Darstellung (als Bertha in der Lilla) ziemlich laut gepfiffen wurde.

Doch — ich komme zu den Conzerten zurück. Herr Gern gab ein Conzert in der Stadt Paris. Herr Seidel und Herr Grofs gaben darauf ihre Conzerte in einer Woche, in dem grofsen Saale der Freimaurerloge Royal York. Beide waren stark besetzt. Herr Seidel ist Organist hieselbst, und Herr Grofs Musikus in der Kapelle. In dem ersten Conzert zeichnete sich vorzüglich Madam Eunicke (vom Nationaltheater) als Sängerinn, in einem vom Herrn Seidel componirten Oratorium aus. Ihre Stimme hat einen vortreflichen Ton, grofsen

Umfang, und ihr Vortrag iſt geſchmackvoll. Auch Herr Lauska, Kammer-Muſikus, welcher ſich mit einer Phantaſie und einigen Variationen auf dem Forte Piano hören liefs, verdiente mit Recht den lauten Beifall und die Bewunderung, welche das Publikum ihm zollte. Seine grofse Fertigkeit, und feinen geſchmackvollen Vortrag auf dieſem Inſtrumente, findet man ſelten. In dem zweiten Konzert zeichnete ſich Herr Grofs, der Sohn, durch ein von ihm ſelbſt componirtes, und meiſterhaft vorgetragnes Conzert auf dem Violoncell aus. Auch Herr Hurka erfreuete in demſelben das Publikum durch ſeinen geſchmack- und kunſtvollen Geſang; und Herr Zennert ſpielte mit dem ausgezeichnetſten Beifall ein Conzert auf dem Forte Piano.

Du ſiehſt alſo lieber W—, dafs es hier an Muſik nicht fehlt, und ich meine Neigung zu dieſer Kunſt hinreichend befriedigen kann. Noch mufs ich dir etwas von den Damenpicknicks ſagen, welche alle vierzehn Tage in der Loge Royal York gehalten werden, und denen ich mit die angenehmſten Stunden während meines hieſigen Aufenthalts zu verdanken habe. Sie ſind immer auf einen Sontag angeſetzt, und auch Damen und Ungeweihte können Theil daran nehmen, doch müſſen ſie jedesmahl durch ein Mitglied der Loge eingeführt werden, welches ſchon Tags zuvor ihre Namen aufſchreiben, und für das anſtändige Betragen und die Sitten der Eingeführten haften mufs Ohne dieſe Vorſicht würde es oft ſchwer halten in einer Geſellſchaft, die mehrmals an und über

zweihundert Perſonen ſtark, und gewöhnlich ſo froh als möglich geſtimmt iſt, alles in den Grenzen der Mäſsigkeit zu erhalten, wie es hier immer der Fall iſt. Die Tafel dauert gewöhnlich lange, weil zwiſchen den Speiſen mit Geſang und Muſik gewechſelt wird. Die erſten Sänger Berlins, Hurka, Fiſcher, Eunicke, auch Damen als Madame Eunicke, Madame Müller, Mdm. Bergling, eine Schülerinn Hurkas, und Mamſell Böheim tragen durch ihren Geſang zur Unterhaltung dieſer Geſellſchaft bei. Ehe die Tafel aufgehoben wird, fordert jedesmahl ein Sänger oder eine Sängerinn, mit dem ſchönen Liede:

Brüder höret das Flehn der Armen,
Laſst euch ihre Noth erbarmen u. ſ. w.

welches aus den Freimaurer-Liedern bekannt genug iſt, die Geſellſchaft zur Mildthätigkeit auf, während einige Mitglieder der Loge, gewöhnlich der ſo allgemein geliebte Gröſsmeiſter dieſer Loge, Herr Geheimerath von Sellentin ſelbſt, wenn er gegenwärtig iſt, eine Sammlung für die Armen veranſtaltet, die oft ſehr beträchtlich ausfällt. Ich erinnere mich eines Tags wo über ſiebzig Thaler eingekommen waren. In den beiden andern hieſigen Logen ſind gleichfalls wöchentliche Pickeniks, allein es dürfen keine Damen eingeführt werden.

Ich brach geſtern meinen Brief ab — eh' ich ihn aber abſende, will ich wenigſtens den Raum

noch ausfüllen; und dir eine sonderbare Art wohlthätig zu seyn, erzählen. Vor einigen Tagen gieng ich von ohngefähr des Vormittags über eine der bewohntesten Strafsen Berlins und sah vor einem Hause einen gewaltigen Zusammendrang von Menschen; als ich näher kam bemerkt ich dafs der Haufen aus lauter abgelebten Weibern — Krüppeln, kurz aus Bettlern bestand. Im Fenster lag unten eine Dame die Geld unter den Haufen vertheilte, und dabei mit lauter angestrengter Stimme sprach. Ich horchte näher, weil ich glaubte die Dame hielte eine Ermahnungsrede zu ihren Wohlthaten; allein ihre Worte waren blofs auf die Erhaltung der Ordnung gerichtet. Ich erkundigte mich jetzt bei den Umstehenden, die einen dichten Kreis um das Schauspiel her bildeten, nach der Ursach dieser Ausspendung, und hörte: die Dame habe dies schon lange in ihrer Gewohnheit, an einem bestimmten Tage jedes Monats alles was sie den Armen bestimme, auf diese öffentliche Weise zu vertheilen, weswegen dann die Armen der ganzen Stadt sich hier so zusammenhäuften. — Wohlthätigkeit bleibt die Handlung immer — ob aber das Herz daran Theil hat? — —

Da ich einmal der Bettler erwähnt habe, so erlaube mir auch noch etwas über Bettelei zu sagen. Die hiesigen Armenanstalten sind gewifs sehr gut, und ich werde Dir nächstens etwas ausführlicheres darüber sagen. Die Strafsenbettelei ist daher mit möglicher Strenge verboten, und selbst wer auf der Strafse einem Armen mittheilt

wird zu einer Geldstrafe verurtheilt, wenn es angegeben wird. Am Tage ist daher das Betteln in Berlin wirklich etwas seltenes, so bald es aber dunkel wird, kann man über keine Brücke, durch keine gangbare Strasse gehen ohne angesprochen zu werden. Mütter mit oft zwei Kindern im Arm, oder abgelebte Greise vertreten einem den Weg, oder muthwillige Buben verfolgen einen grosse Strecken. Ganz ist dies wohl schwerlich zu verhüthen, und manches heimlichen Armen wegen möchte man es auch immer unverhuthet lassen. Die Dunkelheit giebt vielleicht manchem Unglücklichen Muth um ein Almosen zu bitten, weil man die Schamröthe auf seiner Wange nicht siehet; und nur von seiner leisen zitternden Stimme auf die Ungewohnheit und den Kampf mit sich selbst schliessen kann eh' er seine Bitte vorbringt — man erschwere ihm dies traurige Hülfsmittel nicht! —

S —

T h e a t e r.

H a m l e t,

nach der Uebersetzung von Schlegel.

Der Streit: ob man in unſerm Zeitalter Shakespears Werke unverändert auf die Bühne bringen dürfe? iſt bekannt genug. Man thut dem groſsen Dichter Unrecht, ſagt man, wenn man ihn ſo läſst, wie er iſt. Er wird weniger gefallen, als er ſeinem innern Werth nach gefallen ſollte; wenn man ihn nicht von dem Roſt, von der Rohheit des Geſchmacks ſeines Zeitalters reinigt, und die Fehler und Flecken wegwiſcht, die er nicht vermeiden konnte; kurz: wenn man ihn nicht dem Geſchmack unſers Zeitalters anpaſst. Zugegeben, daſs wir uns nicht ganz dabei in dem Falle jener Bewohner der Südküſte von Amerika befinden, welche die erſten Europäer, die ſie ſahen, ſo geſchmacklos fanden, daſs ſie ihr Mifsfallen laut zu erkennen gaben, und wenn ſie einem wohlwollten, nicht eher ruhten, bis ſie ihm ſeine Kleider abgeriſſen, eine rohe Thierhaut um die Hüften gebunden, und mit rother, grüner und blauer Farbe bemahlt; kurz, bis ſie ihn nach ihrem Geſchmack verändert hatten; ſo iſt es immer ein auffallender Dünkel, wenn man den heutigen Geſchmack einem Shakespear als Muſter aufſtellen, und ihn gleichſam zum Prüfſtein für groſse Genieswerke machen will!

Man hat Recht von den Vorzügen unſres Zeitalters in Rückſicht der Wiſſenſchaften und der Philoſophie zu ſprechen; aber was haben die Werke des Genies mit Wiſſenſchaften und Philoſophie zu thun? man vergleiche den vielwiſſenden Voltaire mit dem unwiſſenden Oſſian als Dichter!

„Aber das Beiſpiel der Alten?“ Das iſt freilich etwas anders, und nach Ariſtoteles Regeln iſt Hamlet ein Unding. Hätte Shakespear in Athen gelebt; er würde freilich andere, vielleicht auch ſchönere Werke geliefert haben; aber er wäre auch dann nicht geweſen, was er jetzt iſt: ein Künſtler, der unbeengt von conventionel gewordenen Geſchmacksregeln, blos ſeinem Genius folgte, in ſich ſelbſt eine eigne Welt des Schönen trug, und keine Regel kannte, als die er ſich ſelbſt letzte.

Es iſt Unrecht wenn der Geſchmack dem Genie gewiſſe Formeln vorſchreiben will, in welche es ſeine Werke ſchmiegen ſoll. Ariſtoteles Regeln ſind vortreflich, abſtrahirt von griechiſchen Werken und für griechiſchen Geiſt — aber Shakespear war kein Grieche, und hätte er ſich in dieſe Formeln ſchmiegen ſollen; ſein Genie wäre erdrückt. Man glaube nicht, daſs ich jene Regeln gering achte; wer nicht das lebendige Weben eines Genius in ſich fühlt, der nach keinen Geſetzen fragt, indem er ſie ſelber giebt; wer der Regel bedarf um zu ſchaffen, der geh' zu Ariſtoteles, und er wird beſſer bei ihm fahren, als wenn er ſich dieſe Regeln aus Shakespear abſtrahiren wollte.

Schlegels Ueberſetzung liefert den Hamlet ganz, und unverſtümmelt, und ſo wird' er auch aufgeführt. Jeder, der einen reinen Sinn für das ästhetiſch Schöne hat, muſs dem Dichter Gerechtigkeit widerfahren laſſen, und wird ihm lieber ſo, als verbeſſert ſehen. Das Ganze gab eine ſo reine Stimmung des Gemüths, die ſo weiſe vorbereitet, ſo ſtufenweiſe gehoben ward, daſs ſie unmöglich ſo anſtallen kann, wenn etwas aus der Vorſtellung weggelaſſen wird. Selbſt die Todtengräber-Scene, der Leichenzug Opheliens, und Hamlets Streit mit Laertes im Grabe der Unglücklichen — wie viel trägt dies alles bei, die Stimmung, welche als Reſultat des Ganzen endlich bleibt, zu entwickeln und zu heben!

Bei der Todtengräber-Scene, zeigte ſich indeſs ein Theil unſers Publikums von einer ſonderbaren Seite. So oft nehmlich ein Todtenknochen aus dem Grabe geworfen wurde, entſtand ein lautes, alle Illuſion vernichtendes Gelächter. Wo war der Grund dazu vorhanden? An ſich hat das Grabmachen und Knochenherauswerfen doch nichts Lächerliches; oder ſollt' es dadurch lächerlich werden, daſs man es auf die Bühne bringt? Aber der Leichenzug ſelbſt, das Herabdenken des Sargs muſste es dann noch mehr werden; und hier war alles geſpannt, gerührt. Ich habe für jenes Gelächter keinen andern Grund finden können, als das Geklapper, welches die Knochen auf den Brettern der Bühne verurſachten; und wodurch allerdings die Illuſion unterbrochen wird. Der ge-

bildete Zuſchauer wird freilich darüber nicht lachen, aber der weniger Gebildete; der ſich zu ſehr der Täuſchung überläſst, wird durch dies Geklapper wie aus dem Traum gewecht, daran erinnert, daſs es nur Spiel ſey, was ihn rührt, und er lacht laut auf. Sollte man daher dies Aufklappern der Knochen nicht zu vermeiden ſuchen? Ich glaube allerdings, und zwar durch das leichte Mittel die Stelle, wohin ſie geworfen werden, etwas ſtark mit Sande zu beſtreuen: wodurch zugleich das zu weite Wegrollen verhindert wurde.

Wenn ich indeſs behaupte: daſs man Shakespear unverändert geben könne und müſſe; ſo kann ich damit nicht meinen, daſs man kein Wort in ſeinen Stücken verändern dürfe — ja dies iſt oft nothwendig, um den Geiſt zu behalten, der in ſeinen Dichtungen wallet; wie ich in der Folge beweiſen werde. Ich behaupte nur man dürfe

1. nichts an der Fabel ſeiner Stücke ändern. Dies mögten vielleicht einige Kunſtrichter für ziemlich gleichgültig halten — indem die Fabel eines Stücks bei ihnen wenig gilt, und die faſt den ganzen Werth in die Behandlung — in das Gepräge ſetzen, das der Dichter der Fabel aufdrückt. Leſſing ſetzte die Poeſie eines Schauſpiels vorzüglich in die Erfindung der Fabel, und die Compoſition — ſie ſetzen ſie bloſs in die Behandlung.

Will ich mir den Unterſchied deutlich denken, ſo denk' ich ihn mir in einem Gleichniſs. Leſſing ver-

verlangte von einer Münze, dafs aufser dem Gepräge auch das Metall edel fein ſollte, er forderte Gold, oder mindeſtens Silber. Die neuern fragen blofs nach dem Gepräge, gleichviel, ob es auf Gold oder einen Tonklumpen gedrückt iſt. Sie haben Recht, in ſofern blofs von dem Gepräge die Frage iſt, — da gilt das Gepräge in Wachs gedrückt, dem Sammler ſo viel, als die goldene Münze ſelbſt; aber im Handel und Wandel? Das Schauſpiel, in ſofern es auf der Bühne gegeben wird, gleicht der courſirenden Münze: man verlangt Gold. Das Gepräge mag noch ſo ſchön ſeyn, man nagelt die bleyerne Münze aufs Brett; und der Dichter mag ein Genie haben wie Göthe, er erreicht das Herz des Zuſchauers nicht, wenn ſeine Fabel zu lahm iſt. Man ſoll mir alſo nichts von Shakespears ächten Goldſtücken wegſchneiden, damit ſie leichter werden; oder gar Bley an die Stelle ſetzen. Selbſt alle die Gründe, ſo ſcharfſinnig ſie auch auseinander geſetzt ſind, welche Göthe im Wilhelm Meiſter für eine Umarbeitung Hamlets aufſtellt, haben mich nicht zu ſeiner Meinung bekehren können.

Ich behaupte aber noch

2. an dem Gepräge, welches Shakespear ſeinem Golde aufdrückt, mufs nichts geändert werden; überall mufs ſein Sinn bleiben. Um aber ſeinen ſchönen, geiſtigen Sinn zu behalten, müſſen wir oft ſeine Worte ändern. Z. B. im dritten

Act, da das Schauſpiel anheben ſoll, unterredet ſich Hamlet mit Ophelien:

Haml. Lady, ſhall i lie in your Lap?

Oph. No my Lord.

Haml. Do you think i meen Country-matters?

Oph. I think nothing, my Lord.

Haml. That's a fair Thought, to lie between a Maid's Legs.

Oph. What is, my Lord?

Haml. Nothing.

Wer würd' es wagen, dieſe Stelle ganz und wörtlich auf die Bühne zu bringen? Auch in Schlegels Ueberſetzung ſind die Worte geändert.

Noch giebt es andere Stellen, welche Anſpielungen auf Sitten jener Zeit enthalten, welche dem gröſsten Theil der Zuſchauer unbekannt, folglich unverſtändlich ſind. Die Gewohnheit, daſs zu Shakespears Zeit keine Frauenzimmer die Bühne betraten, ſondern alle weibliche Rollen durch Knaben und Jünglinge dargeſtellt wurden, iſt freilich allen denen bekannt, welche ſich um die Geſchichte der Bühne bekümmert haben; aber wie viel ſind derer im Publiko? Alle übrigen wiſſen aber platterdings nicht, was Hamlet ſagen will, da er den jungen Schauſpieler anredet:

„Ei, meine ſchöne junge Dame! Bei unſrer „Frauen, Fräulein, ihr leyd dem Himmel „um die Höhe eines Abſatzes näher gerückt, „ſeit ich euch zuletzt ſahe. Gebe Gott, daſs „eure Stimme nicht wie ein abgenutztes „Goldſtück den hellen Klang verloren ha„ben mag.“

(Die Worte ſind aus Schlegels Ueberſetzung der hier — da er doch einmal alles und treu überſetzen will — ein wenig willkührlich mit ſeinem Original umgeht. Die erſten Zeilen hätten dem Engliſchen näher gebracht werden können, und die Verwandlung des, I wish your voice — in: Gebe Gott, daſs eure Stimme — iſt eben nicht in Hamlets Charakter.)

Man hätte nun allerdings das Recht zu verlangen: daſs jeder, der ein Stück von Shakespear ſehen wolle, ſich auch um die Kenntniſſe bemühen müſſe die dazu nothwendig ſind, ihn zu verſtehen — allein ich habe einen andern Grund, warum ich die Stelle geändert wünſche. Sie erinnert unwillkührlich an Theaterſitte, an das Schauſpiel und zerſtöhrt für den Augenblick alle Kunſttäuſchung. Würde Shakespear verlieren, wenn man blos den Sinn von Hamlets Worten behielte, und ihn etwa ſagen lieſse:

„Ei mein ſchöner junger Herr! wirklich — „ſie ſind dem Himmel um die Höhe des „Abſatzes näher gerückt, den ſie trugen, da

„ich ſie zuletzt in einer Mädchenrolle ſahe“ u. ſ. w.

Das Publikum beklagte ſich, viele Stellen nicht verſtanden zu haben, ob gleich die Worte deutlich geſprochen wurden. Die Schuld liegt, wie mich dünkt, mit in dem Metriſchen der Ueberſetzung, und einer Wortſtellung, die dem Declamator das Leben ſauer macht. Ich will damit keineswegs leugnen, daſs nicht einige Stellen, und gerade in dem metriſchen Theile des Schauſpiels, Herrn Schlegel ganz vortrefflich gelungen ſeyn ſollten — aber einige finden ſich, bei denen er gar nicht an den Klang, an die Muſik der Worte, an die Leichtigkeit der Ausſprache gedacht hat, die der Schauſpieler wünſcht und bedarf. Ich kann hier einige Beiſpiele anführen. In dem Monolog: Seyn oder Nichtſeyn u. ſ. w ſagt Hamlet:

When he himſelf might his quietus make
with a bare bodkin?

wörtlich:

Wenn er ſich ſelber Ruhe ſchaffen könnte
mit einer bloſsen Nadel?

Herr Schlegel ſetzt:

Wenn er ſich ſelbſt in Ruhſtand ſetzen könnte
mit einer Nadel bloſs?

Ja nehmen wir ſelbſt den Anfang des Monologs:

To be, or not to be: that is the question.

Eſchenburg überſetzt wörtlich:

Seyn — oder Nichtſeyn; das iſt die Frage —

Dies iſt nun aber kein Vers, und Schlegel ſchiebt, um einen daraus zu machen, eine Sylbe ein:

Seyn oder Nichtſeyn, das iſt hier die Frage.

Schon die beiden ſ in: das iſt, chikaniren den Declamator durch ihr Ziſchen, aber nun gar das hohe, an den Gaumen gedruckte: hier darauf folgen zu laſſen, bringt ihn vollends zur Verzweiflung. Wenn ich mir einmal die Freiheit nähme, auch nur etwas von dem Sinne meines Originals zu weichen; ſo würd ich lieber ſuchen, eins von den beiden ſ wegzuſchaffen und ſagen;

Seyn oder Nichtſeyn, davon iſt die Frage. —

Der Declamator könnte nun auf die Sylbe: da die Emphaſe des Satzes legen, und ihm wäre geholfen.

Zuweilen liegt auch eine Dunkelheit in den Worten, die ſelbſt das Engliſche nicht hat. In demſelben Monolog heiſst es:

— there is a respect
that makes calamity of ſo long life.
— darin liegt es, was
das Elend des ſo langen Lebens macht —

Herr Schlegel giebt dies:

das iſt die Rückſicht
die Elend läſst zu hohen Jahren kommen.

Bei der Härte im Ausdruck — Elend läſst — vermiſst man ſelbſt den feinen Sinn des Originals. Ich muſs noch zwei Verſe aus dieſem Selbſtgeſpräch anführen, in welchem ich Shakespear kaum wieder erkannte. Er ſagt:

and thus the healthful face of reſolution
is ſickly'd o'er with the pale Cast of thought.

wörtlich:

Und das geſunde Antlitz des Entſchluſſes
iſt überkrankt mit des Gedankens bleicher Farbe.

oder wenn man das: überkranken nicht dulden, und den ganzen Gedanken wie im Originale in einen Vers zuſammen drängen wollte:

erkrankt mit des Gedankens bleicher Farbe.

Herr Schlegel aber überſetzt:

Der angebornen Farbe der Entſchlieſsung
wird des Gedankens Bläſse angekränkelt —

Shakespear perſonificirt den Entſchluſs, und giebt ihm ein geſundes Geſicht — nun kann ich mir ſehr wohl denken, daſs dies geſunde Geſicht

durch den Gedanken (durch Nachdenken) bleich wird, und der Entſchluſs ſelbſt die Kraft der Ausführung verliert; aber ohne dieſe Perſonificirung des Entſchluſſes; was ſoll ich da von einer angebornen Farbe der Entſchlieſsung denken? Ich könnte dieſe Bemerkungen über Mifsgriffe der Art in der Ueberſetzung leicht vermehren, aber es liegt dies jetzt aufser meinem Zwecke.

Das Ganze der Vorſtellung fiel vortrefflich aus. In der Rolle des Königs hätte das Publikum freilich gern Herrn Fleck geſehen. Das Koſtüm war elegant, und ſtimmte wenigſtens ſo ziemlich untereinander.

Wenn man vom Ganzen etwas tadeln wollte, ſo wäre es vielleicht; daſs alles — wenn ich mich ſo ausdrücken darf — in einem Tempo geſpielt wurde, da einige Scenen hätten raſcher oder mit mehr Zeit dargeſtellt werden müſſen. So ſehr dieſer Tact des Vortrags im Ganzen zur Totalwirkung beiträgt, ſo ſchwierig iſt die Beobachtung allerdings, da ſie nie von einem Schauſpieler, ſondern von allen Mitſpielenden der Scene abhängt, und das feine Gefühl für den Gang der Darſtellung nicht jedes Eigenthum iſt. Bei den Proben lieſse ſich freilich etwas dafür thun, aber es mag ſchwer halten, dabei ſeine Aufmerkſamkeit auf alles zu richten.

Die Charaktere, welche ſich vorzüglich durch eine ſchöne Darſtellung auszeichneten, waren Ham-

let, Polonius und Ophelia; worüber ich etwas mehr sagen muss.

An dem Ganzen der Darstellung Hamlets durch

Herrn Beschort

findet die Kritik — eine Bemerkung ausgenommen, die ich gleich mittheilen werde — wenig zu tadeln; vielmehr verdient die ergreifende Wahrheit, die in seinem Spiele mit so viel schönem, veredeltem Ausdruck verbunden war, den allgemeinen Beifall vollkommen, den der Kenner, wie der blosse Liebhaber der Kunst ihm zollte.

Ueber den Charakter Hamlets ist so viel, und so viel Gutes geschrieben worden, dass der Schauspieler, der ihn darstellen will, wenn er nachliest, mit einer solchen Menge Rathgebern versehn ist, dass ihm die Wahl schwer fallen dürfte, wem er folgen solle? Die feinste Entwickelung des Charakters finden wir unstreitig in Wilhelm Meisters Lehrjahren, und Herr Beschort schien den Ton seiner Darstellung gerade so gewählt zu haben, wie Göthe es wünscht. „Die Zeit ist aus „dem Gelenke," sagt Hamlet, „und Wehe mir, dass „ich geboren war, sie wieder einzurichten!" In diesen Worten findet Göthe den Schlüssel zu Hamlets ganzem Betragen. Es ist ihm deutlich, dass Shakespear

„habe schildern wollen: eine grosse That „auf eine Seele gelegt, die der That nicht

„gewachsen ist. In diesem Sinne ist das „Stück durchgängig gearbeitet. Es wird ein „Eichbaum in ein köstliches Gefäls gepflanzt, „dafs nur liebliche Blumen in seinen „Schoofs hätte aufnehmen sollen; die Wur„zeln dehnen sich aus, das Gefäls wird zer„nichtet."

„Ein schönes, reines, edles, höchst mora„lisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, „die den Helden macht, geht unter einer „Last zu Grunde, die es weder tragen noch „abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, „diese zu schwer. Das Unmögliche wird „von ihm gefordert, nicht das Unmögliche „an sich, sondern das, was ihm unmöglich „ist. Wie er sich windet, dreht, ängstigt „vor und zurücktritt; immer erinnert wird „sich immer erinnert, und zuletzt fast seinen „Zweck aus dem Sinne verliert, ohne doch „jemals wieder froh zu werden." Wilhelm Meister. 2 Band S. 279.

Ganz in diesem Sinne trat Herr Befehort auf, und daher grenzte sein Ton in dem ersten Monolog, an den Ton der Klage, fast mögt ich Jammern sagen.

„O schmölze doch dies all zu feste Fleisch
zerging' und löst' in einen Thau sich auf!
Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
gerichtet gegen Selbstmord — o Gott! o Gott!

wie eckel, ſchaal und flach und unerſprieſslich
ſcheint mir das ganze Treiben dieſer Welt! u. ſ. w.

Dieſe ganze Stelle, und vorzüglich das: o Gott! o Gott! ward in dieſem Tone geſprochen.

Es ſey mir indeſs erlaubt zu zweifeln, ob Göthe wirklich hier Hamlet in den vortheilhafteſten und richtigſten Geſichtspunkt geſtellt hat, aus welchem der Schauſpieler ihn nehmen muſs? Ich werde einige Gründe dagegen aufſtellen.

Zu ſchwach wäre Hamlet für ſeine Handlung? daher käme die Unzufriedenheit mit ſich und allem, was um ihn iſt, daher ſein Zögern in der Ausführung? Unmöglich! Wenn der Dichter ſich nicht ſelbſt widerſpricht! Fehlt es Hamlet an Muth? an Entſchloſſenheit? wir wollen ſehen! Die Rede iſt von dem Geiſte.

„Erſcheints in meines edlen Vaters Bildung,
„ſo red' ich's an, gähnt auch die Hölle ſelbſt,
„und heiſst mich ruhig ſeyn! —"

So ſpricht kein Muthloſer! Der Geiſt erſcheint, und winkt, Hamlet will folgen — man ſucht ihn zurück zu halten;

„es will nicht ſprechen: wohl ſo folg ich ihm —

man bietet alles auf, ihn furchtſam zu machen, man will ihn mit Gewalt von dem Wagſtück zurückhalten — aber er?

„lafst los! beym Himmel,
„den mach' ich zum Geſpenſt der mich zurück
hält! —

Mehr Muth und Entſchloſſenheit zu zeigen, war nicht möglich. Hat er aber auch die körperliche Kraft, die dieſem Muthe entſpricht? Er iſt der Erſte in allen ritterlichen Uebungen ſeiner Zeit, und im Waffen ſelbſt Laertes überlegen! Aber er achtet dies alles nicht! In trübe, dumpfe Schwermuth verſunken, grübelt er über metaphiſiſche Sätze! Worin liegt der Grund dieſer Erſcheinung? Aus dem erſten Selbſtgeſpräch und der Unterredung mit Horatio, läſst ſie ſich wie mich dünkt, errathen. Er fühlt die Kraft in ſich: Gutes zu wirken, und hat den feſten Willen, es zu thun. Aber Schurken ſtehn ihm im Wege, ein Elender, ein Böſewicht hat ſich ſeines ganzen Wirkungskreiſes bemächtigt, und ihn um alle Thätigkeit gebracht — und dazu muſs er ſchweigen, muſs ruhig ſcheinen; weil die Pflichten des kindlichen Gehorſams ihn binden!

Aus dieſer Lage entſpringt ſein Miſsbehagen, ſeine Bitterkeit — ſeine Unzufriedenheit über alles was ihn umgiebt, und mit ſich ſelbſt. Daher muſs ſein Ton nicht klagend, jammernd, (aus Schwäche entſpringend) ſondern er muſs bitter, voll hohen Ausdrucks eines tiefen Verdruſſes ſeyn; (aus unterdrückter Kraft entſpringend.)

Jetzt giebt die Erſcheinung ſeinem Geiſte eine ganz neue Richtung, ſeiner Kraft ein neues Ziel —

die Rache. Er lodert in diesem Gefühle auf, weil er die Rache gerecht, seiner würdig, und seiner Kraft angemessen findet.

„Eil' ihn (den Mörder) zu nennen, dass ich auf Schwingen, rasch
„wie Andacht und des Liebenden Gedanken,
„zu Rache fliegen mag!"

sagt er zum Geist, und dieser? unterhält ihn von der Marter seines Zustandes; nennt ihn dann seinen Oheim, seine Mutter — befiehlt aber die letztere zu schonen, nichts gegen sie zu unternehmen und — verschwindet.

Diese Rede des Geistes hat Hamlet in eine ganz andre Situation gesetzt. Ein ganzes Meer von Empfindungen ist in ihm rege geworden — er verliert den Gedanken der Rache aus dem Auge — Aber weil die That ihm zu gross, die Ausführung zu schwer ist? O nein! weil sie ihm verschwindet unter den mächtigern Empfindungen die der Geist durch seine Rede in ihm geweckt hat. Er scheidet nicht mit Aufforderung zur Rache — nein! mit einem wehmüthigen: Gedenke mein!

Hamlet befindet sich jetzt in einer ganz neuen Lage. Das Schicksal hat seinem ganzen Bestreben ein Ziel vorgesteckt — die Rache! Wie unähnlich dem Ziele das er sich selbst steckte! Er wollte nur Gutes wirken, wollte nur Glückliche machen, und — soll Verderben schaffen! Er stutzt, und denkt

über den Auftrag nach, und „das gesunde An„gesicht seines Entschlusses erkrankt mit der blei„chen Farbe des Gedankens!“ ein dunkles Gefühl heißt ihn die Ausführung verschieben — darüber tadelt er sich selbst und nennt sich einen Feigen; aber ist ers deswegen? o nein! denn in demselben Augenblick loßt sich jenes dunkle Gefühl auf: darf ich einem Gespenste so blindlings Glauben beimessen? wars vielleicht nur ein Teufel der mich versuchte — mich zu einer Unthat verleiten wollte? — Er will Ueberzeugung; das Schauspiel gewährt sie ihm: und nun ist die Rache beschlossen.

Er kommt ins Zimmer des Königs, und rasch zieht er den Degen um ihn zu durchbohren; aber dieser liegt auf den Knien und betet; stirbt er im Gebet, so geht die Seele gerade gen Himmel, und wäre dies Rache? Eine Rache für Hamlet, der die Verdammniss seines Vaters zu rächen hat? nein! er steckt das Schwerdt ein: „in seinen Sünden muss der Bösewicht fallen, damit er zur Hölle fährt!“ Ist dieser Aufschub der Rache Unentschlossenheit? Entspringt er aus Schwäche? wahrhaftig nicht! — Er kommt jetzt ins Zimmer der Königin; Polonius regt sich hinter der Tapete, und mit dem Gedanken: es könnte der König seyn — stößt ihn Hamlet das Schwerdt ins Herz. Jetzt wird der König aufmerksam, und Hamlet muss behutsam werden, muss sein Ziel zu vergessen scheinen, wenn ers erreichen will.

Ich überlaſſe dieſe Meinung über den Charakter Hamlets gern der Prüfung andrer, nur ſcheint ſie mir dem Schauſpieler einen fruchtbarern Geſichtspunkt zu der Beſtimmung des Tons ſeiner Rolle anzuweiſen.

Jetzt noch einige Bemerkungen über einzelne Scenen in Herrn Beſchorts Darſtellung.

Bei der erſten Geiſtererſcheinung leiſtete der Künſtler alles was man erwarten konnte. Das Entſetzen, und die langſame dumpfe Anrede an den Geiſt, die endlich der Muth über die Furcht hervorbringt — und das vortreffliche Selbſtgeſpräch nachdem der Geiſt verſchwunden iſt:

O Herr des Himmels! Erde! u. ſ. w.

wurde ſo wahr als ſchön vorgetragen.

Der nachher affectirte Wahnſinn, vorzüglich die Scene mit Ophelia, verdiente eine genauere Entwicklung, wenn es dieſe Bemerkungen nicht zu ſehr erweiterte. Ich will lieber noch etwas bei dem bekannten Monolog:

Seyn oder Nichtſeyn — das iſt hier die Frage!

verweilen, und mir einiges über Herrn Beſchorts Mimik zu ſagen erlauben. Er trat in der Geberde des Tiefſinns und des Nachdenkens auf, und blieb mit niedergeſenktem Blick und mit ineinander geſchlagnen Armen ſtehen. (Siehe Fig. 1.) In dieſer angemeſſenen Stellung und mit treffendem Tone

ſagte er: Seyn — nach einer kleinen Pauſe, und während des: oder — richtete er den Blick unbeſtimmt in die Höhe, und ſagte ſo, mit etwas hellerm Tone: Nichtſeyn — bis dahin befriedigt der Vortrag jede Forderung der Kritik. Aber jetzt lieſs der Künſtler den Blick herabſinken, und ſagte, zwar ſehr bedeutungsvoll, doch langſam und in einem Tact die Worte: das iſt hier die Frage — ohne dabei in der ganzen Stellung ſeines Körpers etwas zu ändern. Dies ſcheint mir nicht ganz richtig. Die Emphaſe muſste — wie dies auch wirklich der Fall war — auf dem: das, liegen; aber die folgenden Worte hätten etwas ſchneller geſprochen, die Arme dabei geöffnet, und die ganze Stellung des Körpers etwas geändert werden müſſen. Der Grund dieſer Geberde ergiebt ſich aus der Betrachtung des ganzen Moments von ſelbſt. Hamlet iſt, indem er auftritt in ein dumpfes, unbeſtimmtes Grübeln verſunken; indem er aber ſagt: das iſt die Frage, hat er ſeinen Gegenſtand fixirt, die Rede wird lebhafter — die Hände bewegen ſich, und er ſetzt ſich überhaupt in eine Stellung wo er ihn recht ins Auge faſſen kann. Mancher Künſtler würde dieſe Bemerkung für unbedeutend halten — aber ſchwerlich Herr Beſchort, weil er bei allen ſeinen Darſtellungen zeigt, wie tief er in den Geiſt ſeiner Kunſt zu dringen, und nach Shakespears Regel: ſeine Geberden ſeinen Worten anzupaſſen ſucht.

Bei mancher Stelle dieſes Selbſtgeſprächs lieſs

Herr Beschort in seinem Vortrage nichts zu wünschen übrig. Die Worte:

Denn wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geisel,
des Mächt'gen Druck, des Stolzen Mifshandlungen,
verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub,
den Uebermuth der Aemter, und die Schmach
die Unwerth schweigendem Verdienst erweist —

wurden mit einer Kraft, mit so passendem Tone und so eindringendem Ausdruck gesprochen, dafs sie von allen Zuhörern innig gefühlt wurden.

In der Scene mit seiner Mutter, wann der Geist erscheint, zeigt Herr B. vorzüglich seine Stärke in schönen Stellungen des Körpers, selbst wenn er Entsetzen und Schrecken versinnlicht. Ich hab' ihn in einer solchen Stellung bei den Worten:

Auf ihn! auf ihn!

gezeichnet (Fig. II.).

Dafs seine Darstellung überhaupt ein Ganzes ausmachte, und überall zusammenhängend war; brauch ich nach allem was ich schon darüber gesagt habe, kaum zu bemerken. Meiner Meinung nach würde die Wirkung seines Spiels noch gröfser gewesen seyn, wenn er etwas mehr Kraft in den Charakter gelegt, und — wie ich Anfangs bemerkte — statt des Tons der Klage, mehr den Ton des Verdruffes gewählt hätte; doch — es kömmt hiebei alles auf den Sinn des Dichters selbst an, worüber die Stimmen noch getheilt sind.

In

In der Rolle des Polonius hatten wir Gelegenheit Herrn Iffland's Genie zu bewundern. Er gab den Charakter mit einer bewundernswürdigen Wahrheit. Der Ton ſeiner Rede und ſeiner Geberde war ſo zuſammenpaſſend, machte ein ſo harmoniſches Ganzes aus; hatte ſo etwas Eignes, Charakteriſtiſches, daſs dieſe Darſtellung unter die vollendetſten dieſes groſsen Künſtlers gezählt zu werden verdient.

Die Rolle der Ophelia von Madame Unzelmann würd' ich durchaus genauer entwickeln, wenn nicht in einem der vorigen Hefte die Darſtellung der Nina von dieſer Künſtlerin ausführlich beurtheilt wäre, und der Leſer mithin ſchon einen Begriff von den Feinheiten hätte, durch welche ſie Charaktere der Art bezeichnet. Das Herzergreifende und Rührende was ſie als Ophelia in ihr Spiel legt, übertrifft indeſs eben ſo weit ihr Spiel in der Nina, als der Dichter der Ophelia den der Nina in dem Entwurf dieſes Charakters übertraf. Welch eine rein weibliche Erſcheinung iſt dieſe Ophelia! wie eine zarte, empfindſame Blume, macht ein giftiger Hauch des Schickſals ſie welken, ſie fällt als ein Opfer ihres Wahnſinns, unter einem Spiele mit Blumen, wir ſehen ſie ins Grab ſinken, und verſtehen Hamlets Ausruf:

„ich liebt' Ophelien; vierzigtauſend Brüder
mit ihrem ganzen Maaſs von Liebe hätten
nicht meine Summ' erreicht.“ —

Edle Wohlthätigkeit.

Die ſchönſte Frucht einer menſchenfreundlichen Handlung iſt freilich wohl die Freude deſſen, dem durch ſie geholfen wurde und das ſtille Bewuſstſeyn des Edlen, der ſie beging: aber ſie kann noch ſo manche andre hervorbringen, dafs die Bekheidenheit Unrecht thut, wenn ſie die Publicität derſelben verhindert. Sie muſs denen, die eines Beiſpiels bedürfen, vorleuchten; ſie muſs das Zutrauen zum menſchlichen Herzen befeſtigen, ſie muſs der

Vaterſtadt des Menſchenfreundes Ehre bringen, ſeinen Mitbürgern Ehrfurcht gegen ihn, und Stolz, ihn in ihrer Mitte zu ſehn, einflöſsen. In dieſer Rückſicht, hoffe ich, werden die noch lebenden Theilnehmer an folgender That ihre Bekanntmachung verzeihen. —

Ein ſehr verdienſtvoller Gelehrter, deſſen Verluſt Deutſchland noch jetzt betrauert, ſchrieb vor einigen Jahren einem Berliner Buchhändler, er bedürfe um ſich, von andern Schulden frei, einen neuen Lebensplan entwerfen zu können, die Summe von 1500 Thalern. Er wiſſe wohl, daſs ſein Correſpondent ſie nicht aus ſeiner Handlung ziehen könne, bäte ihn aber, ſie ihm auf ſechs Jahre, ſollte es auch gegen ſehr hohe Procente ſeyn, zu verſchaffen. Der Buchhändler berieth ſich darüber mit einem Freunde. Man entwarf ein Circulär, in dem man, ohne den Gelehrten zu nennen, wohlhabende Menſchenfreunde einlud, die Summe zuſammen zu ſchieſsen. Der verſtorbene Geheime Rath Wlömer unterſchrieb es und nahm ſelbſt eine Actie von 100 Thalern; der Graf Herzberg und ein andrer mit Recht allgemein verehrter Miniſter thaten eben das; faſt der ganze Ueberreſt wurde von jüdiſchen Handlungshäuſern unterzeichnet. Es verſteht ſich, daſs Männer die ſich dazu entſchlieſsen konnten, ihr Geld einem Unbekannten vorzuſtrecken, nicht an Intereſſen dachten; und es ſeiner Redlichkeit überlieſsen, ob er bezahlen werde. — Einige Jahre ſpäter kündigte ein neues Circulär den Tod des Unterſtützten, — Georg Forſters, — an, mit der Anzeige, daſs die Summe aus ſeinem

Nachlaſſe zuſammengebracht werden könne. Einſtimmig ſchenkte man ſie ſeinen Kindern.

Ich habe den Vorgang anſpruchslos einfach erzählt, weil Schmuck die moraliſche Schönheit eben ſo leicht entſtellt, als die körperliche; ich füge keine Lobeserhebungen hinzu: jede wäre Entweihung des rührenden Edelmuths ſeyn, den jene Handlung entfaltet. Des Contraſtes wegen will ich aber eine andre bewährte Anekdote hinzufügen.

Als Reinhold Forſter aus England zurückkehrte, war er kaum ſeit wenig Stunden in einer groſsen Handelsſtadt des nördlichen Deutſchlands gelandet, da er ſchon von einem reichen, wegen ſeines Geiſtes und ſeiner Wohlthätigkeit berühmten Kaufmanne zur Tafel geladen wurde. Er kam und ſtaunte über den künſtlichen Aufwand, den er ſah. Am folgenden Morgen ſuchte er ſeinen Bewirther voll Zuverſicht wieder auf, vertraute ihm, daſs er in groſser Verlegenheit ſey, und bat ihn um einen Vorſchuſs von zweihundert Thalern, damit er und ſeine Familie ihre Reiſe fortſetzen könnten. „Ich finde Ihr Verlangen ſehr ſeltſam," antwortete der Kaufmann, „und kenne Sie zu wenig, mein Herr, um Ihnen mein Geld anzuvertrauen." „Aber mein Gott," rief Forſter, „geſtern verſchwendeten Sie dreimal ſo viel zu einer Schwelgerei, und heute weigern Sie ſich, einen rechtſchaffenen Mann mit Frau und Kindern durch eine Kleinigkeit aus der dringendſten Verlegenheit zu ziehn!" — Der Kauf-

mann gab ihm endlich den dritten Theil, oder die Hälfte, — und erzählte selbst mir den Vorfall, mit verächtlichem Lachen. Auch dieser Kaufmann ist todt, sonst, ich gesteh' es, wird' es mir schwer fallen, hier seinen Namen zu verschweigen.

G. Merkel.

Induſtrie

der

niedrigen Volksklaſſen.

Noth iſt die Mutter vieler Erfindungen auch der Lieder und Erzählungen, welche in Berlin auf den Straſsen und auf Promenaden feil geboten werden und in dieſer wie in anderer Hinſicht Straſsenlieder genannt zu werden verdienen. Es iſt derſelben in dieſer Zeitſchrift ſchon einmal gedacht mit der Bemerkung, daſs man auf dieſem Wege den niedrigen Volksklaſſen manche gute moraliſche Belehrung bezweckende Erzählung in die Hände ſpielen könnte. Dies iſt ein frommer Wunſch, den der Verfaſſer jenes Aufſatzes mit vielen gemein hat, der aber ſchwerer zu realiſiren iſt, als es anfänglich ſcheint. — Wer ſind die Verfaſſer ſolcher Lieder und Erzählungen? — Mehrentheils Buchdrucker und Soldaten. Jene beſchäftigen im Sommer, wo oft Mangel an Arbeit iſt, ihre Preſſen mit ſolchem ſinnloſen Zeuge, das ſie ſelbſt erſinnen und verfaſſen; dieſe wählen aus Liebe zum Müſſiggange dieſen Nahrungszweig, bei dem ſie ſich nicht übel ſtehen.

Im letztverwichenen Frühjahre erschien hier die

Beschreibung eines schrecklichen Ungeheuers,

welches in Aegypten gefunden seyn sollte, mit beygefügter Abbildung. Ich kam in den ersten Tagen nach der Erscheinung derselben in eine hiesige Druckerei, wo ich diese höchst sinnlose Erzählung nicht allein entstehen sah, sondern auch verschiedene Käufer derselben fand, welche Buchweise kauften, um einzeln zu verkaufen. — Wer kann es dem nicht hinlänglich beschäftigten Drucker verdenken, dass er um vierzehn Tage eine Presse zu beschäftigen, welche sonst müssig gewesen wäre, diese saubere Lüge ersann, verfasste, verlegte, druckte und verkaufte? Eine Presse, welche den ganzen Tag über schwitzte, war ja nicht im Stande so viel Exemplare zur Welt zu bringen, als gefordert wurden. Während meiner Anwesenheit in der Druckerei kam unter andern ein halbnackter Junge, dessen ganzes Vermögen, wie er höchst naiv gestand, neun Pfennige waren. Er bat um einige Exemplare jenes Ungeheuers für sein Vermögen. Der Verfasser und Verleger, welcher alle Hände voll zu thun hatte, um die Käufer en gros zu befriedigen, wollte anfänglich dieses Jungen nicht achten, gab aber endlich seinen demüthig dringenden Bitten nach — und verkaufte ihm für seine neun Pfennige sechs Exemplare. Seiner 100 pro Cent gewis, entfernte sich der Junge mit froher Miene. Am Abend — so erzählte mir der Verleger am folgenden Tage — kömmt er mit sechs Dreiern wieder und kauft 12 Exemplare. Schnell verdoppelte er sein steigen-

des Vermögen, und erſchien am dritten Tage mit baaren 3 Rthlr., um einen Handel en gros zu ſchlieſsen. Weil gerade keine Exemplare mehr vorräthig waren; ſo lieſs er ſein Geld als Vorausbezahlung auf die nächſten Abdrücke zurück. Wie willkommen war jetzt dem Verleger der Junge, deſſen er Anfangs nicht achtete! und wer kann diesem Jungen kaufmänniſches Talent, ächten Spekulationsgeiſt abſprechen? — Ein Kolporteur erſchien in der Druckerei und ſagte: der Franzöſiſche Geſandte Sieyes habe ihm eine Quantität abgekauft, durch welchen Umſtand er verleitet wurde, auf dieſe Schmiere einen höhern Werth zu legen als auf andere, und einen anſehnlichen Kauf zu ſchlieſsen. Wie im Groſsen ſo im Kleinen! Kaum zeigte ſich, daſs dieſer Unſinn dem Publikum gefalle, als ein Nachdrucker auftrat, und eine bedeutende Auflage machte. Gleich ſeinen Amtsgenoſſen machte er ſeinen Nachdruck durch ſchlechteres Papier und mühſame Abbildung des Ungeheuers kenntlich. Der wahre Verleger wurde durch dieſen Einfall in ſein Eigenthum empört, drohete dem Nachdrucker eine Klage, tröſtete ſich aber zuletzt. Nun, dachte er, ich habe doch 30000 Exemplare bereits in die Welt geſchickt, und meine ächte allein richtige Auflage geht ja doch noch. — Jener Nachdrucker nämlich hatte nicht wie ſeine Genoſſen im Reiche das Daſeyn dieſer wohlfeilern Ausgabe öffentlich angekündigt, auch nicht wie die groſsen Nachdrucker thun, Verlagskatalog und einige Exemplare dem wahren Ver-

leger ins Haus geſchickt. Neulich kam ein nahmhafter Mann von Prag und Wien heim und verſicherte, daſs dieſe Beſchreibung eines ſchrecklichen Ungeheuers, welche beſſer ſchreckliche Beſchreibung eines Ungeheuers betitelt wäre, in jenen beiden Städten überall an den Mauern zum Verkaufe hingen. — Welch eine Beruhigung für die wahren Verleger der L fontainiſchen Romane, denen die Wiener und ganz kürzlich Herr Behrens in Frankfurt am Mayn nachgedruckt haben!

Intereſſant iſt es zu wiſſen, daſs in den hieſigen Tabagien Bürger jeglichen Standes jenen Unſinn für eine Satyre gehalten, und in der nähern Beſchreibung des Ungeheuers Anſpielungen auf die Uniform etc. der Franzoſen und Oeſtreicher gefunden haben. Um der Sache ein tiefer eindringendes Intereſſe zu geben, hatte der Verfaſſer den Geburtsort nach Aegypten verſetzt, und ſogar den Helden des Tags, Buonaparte, mit ins Spiel gebracht. — Wie fein hat der ſein Publikum taxirt! — Dieſer Umſtand beſtätigte jene Grübler in dem Wahne, daſs Satyre darunter verſteckt wäre bei einem Aufſatze, bei dem ſich der Verfaſſer nichts weiter gedacht hatte, als ſeine müſsige Preſſe einige Tage zu beſchäftigen. — So ſucht mancher Gelehrte die Stelle eines dunkeln Buchs zu erklären und zu enträthſeln, bei welcher der Verfaſſer nicht und nichts gedacht hat!

Es wäre zu wünſchen, daſs auf dieſem Wege etwas zur Bildung und Beſſerung des Volks gethan

werden könnte, aber wie gesagt, das ist ein frommer Wunsch. Bei vernunftmäßigen Aufsätzen und Erzählungen fürs Volk — und wenn sie mit jener musterhaften Gellertschen Popularität abgefaßt wären — findet weder der Verleger noch der Käufer seine Rechnung. Dem Verfasser jenes Ungeheuers sagte ich neulich: ich wollte ihm einige gute dem Volke verständliche und nützliche Erzählungen geben, die er so unter das Volk bringen möchte. Spöttisch lachte er meines Anerbietens und sagte: das kann nichts helfen! ich drucke die Sache nicht, wenn sie nicht nach dem Geschmacke des Pöbels — d. h. wenn es nicht abentheuerlicher Unsinn ist, dem das Gepräge der Unwahrheit schon an der Stirne steht. — Das einzige Mittel jenen frommen Wunsch zu erfüllen wäre, ganz langsam von den höchst unsinnigen Volksliedern und Erzählungen zu minder unsinnigen hinauf zu steigen, bis man endlich mit der Wahrscheinlichkeit des Siegs in das Gebiet der sinnvollen und nützlichen übergehen könnte. Selbst die Policei kann nur auf diesem Wege etwas zur Verbannung der unsinnigen Lieder beitragen.

Bei dieser Gelegenheit muß ich noch eines ganz eigenen hohen Grades von Industrie erwähnen; ich kann jedoch nicht ganz für die Authenticität der Erzählung bürgen, weil ich die Sache nicht mit eigenen Augen gesehen habe.

Man erzählte mir, es sei hier ein Mann, welcher mit fast allen Buchdruckergesellen in genauer

Bekanntſchaft ſtehe, und von dieſen um einen höchſt niedrigen Preis die Korrekturbogen der Romane kaufe, aus welchen er eine Leihebibliothek ſtifte, deren Theilnehmer eine unbedeutende Kleinigkeit monatlich bezahlen.

Dieſe Art ſein Brodt zu gewinnen, wäre wenigſtens keinesweges tadelnswerth und wahrlich ehrenvoller, als die eines hieſigen Krämers von dem es heißt: er habe verdorbenen etwas bröcklichen Zucker als Proben des neuen Rübenzuckers hier verkauft, überall als den ächten neuen Zucker in die Provinz geſchickt, und dadurch eine für die Sache anſehnliche Summe gewonnen!

Relata refero.

Anzeiger.

I.

Der Engländer Beresford.

Mr. Beresford, ein Englischer Gelehrter, welcher seit einigen Jahren in Berlin lebt, hat durch seine *German Songster*, *German Erato* und *German Ballads and Songs* nicht allein seinen Landsleuten, sondern auch die Englische Sprache liebenden Deutschen ein dankwürdiges Geschenk gemacht. Diese drei genannten Sammlungen enthalten Uebersetzungen bekannter und beliebter Deutscher Lieder in die Englische Sprache, mit Beibehaltung ihres Sylbenmaafses. Die Engländer sind nicht so reich an guten Volksliedern als wir Deutschen, mehr noch aber fehlte es ihnen bis jetzt an einer Mannichfaltigkeit leichter gefälliger Volksmelodien. Mr. Beresford, welcher mit der innigsten Kenntnifs

seiner Mutterſprache die vertrauteſte Bekanntſchaft mit der deutſchen, mannichfaltige Kenntniſſe und einen geläuterten Geſchmack in den ſchönen Künſten und Wiſſenſchaften verbindet, wollte ſeinen Landsleuten die Melodien deutſcher Komponiſten in die Hände ſpielen, die ſein Ohr in Deutſchland oft ergötzten und wovon er im Voraus überzeugt war, daſs ſie jenſeits des Meers wie diesſeits gefallen würden. Wie konnte er dieſe Abſicht beſſer erreichen, als durch faſt wörtliche Ueberſetzung der deutſchen Lieder, deren Melodien er nach ſeinem Vaterlande verpflanzen wollte? Seine — gewiſs nicht leichte — Arbeit iſt ihm wohlgelungen; der Erfolg hat ſeinem Zwecke und Wunſche völlig entſprochen. In England und in Amerika hat man ſeine Ueberſetzungen mit lautem Beifalle gekrönt; ſie ſind Volkslieder geworden, welche man dort überall ſingen hört. Herrn Beresford allein gehört der Beifall, den deutſche Gelehrte dieſen Ueberſetzungen gezollt haben — ſie geſtehen daſs die Ueberſetzung manches deutſchen Volksgeſangs das Original an innerm Gehalte übertreffe. An der Spitze ſeiner letzten Sammlung, der *German ballads and ſongs*, befindet ſich eine Ueberſetzung von Bürgers Leonore. Unlängſt erſchienen in London drei verſchiedene Ueberſetzungen derſelben, und eine andere in Wien. Selbſt in England hat man der Beresfordſchen den Vorzug vor allen übrigen gegeben, und der erſte Blick muſs den Kenner der Engliſchen Sprache überzeugen, daſs dies mit dem gültigſten Rechte geſchehen iſt, daſs keiner ſeiner Vorgänger den Geiſt, der durchaus in Bür-

gers Leonore webet, ſo glücklich nachgeahmt hat. Vor kurzem ſchrieb mir ein Engliſcher Gelehrter, der, wie viele Engländer, ſich ſeit einigen Jahren dem Studium der deutſchen Sprache gewidmet hat:

„Seit ich die Ueberſetzung von Bürgers Leonore, in den mir von Ihnen zugeſchickten *German ballads and ſongs* geleſen habe, habe ich mich nicht enthalten können mit Ihnen und Ihren Landsleuten den Tod dieſes Dichters zu betrauren. Deutſchland hat wahrlich in ihm ſehr viel verloren. Ich kann nicht ſagen, daſs die frühern Ueberſetzungen der Leonore mir viel Luſt erweckt hätten, die übrigen Gedichte dieſes Mannes zu leſen, wohl aber die letzte. In dem Ihnen bekannten Klubb fand ich einen Deutſchen, der Bürgers ſämmtliche Gedichte beſaſs — ſeit acht Tagen ſtudire ich nur ſie und finde oft Gelegenheit, in ihm den wahren Dichter zu bewundern. Nur Schade daſs mir, der ich der deutſchen Sprache noch nicht ſo ganz mächtig bin, manche Schönheit entſchlüpft, wie ich das ſo deutlich aus der Ueberſetzung der Leonore, die ich durch Sie beſitze, erſehe. Möge der Ueberſetzer derſelben noch lange in Deutſchland bleiben, und m noch oft ein Geſchenk dieſer Art machen' e in uns erwachte Liebe für die deutſche Sprache wird dadurch nur noch ſtärker werden."

Als Beweis des Geſagten füge ich hier die drei

erſten Stanzen der Beresfordſchen Ueberſetzung hinzu.

1.

From sickly dream, sad Leonor'
Upstarts at morning's ray:
"Art faithless, William? — or no more?
How long wilt bide away?"
He march'd in Fred'rick's warlike train,
And fought on Prague's ensanguin'd plain;
Yet no kind tidings tell
If William speeds him well.

2.

The king and fair Hungaria's queen
At length bid discord cease;
Each other eye with milder mien,
And hail the grateful peace.
And now the troops, a joyous throng,
With drum and uproar, shout and song,
All deck'd in garlands fair,
To welcome home, repair.

3.

On ev'ry road, on ev'ry way,
As now the crowd appears,
See young and old their path belay,
And greet with friendly tears.
"Praise God!" each child and matron cry'd;
And, "Welcome;" many a happy bride:
But, ah! for Leonor'
No kiss remains in store!

Für manchen Liebhaber dieſer Ueberſetzungen war es eine Unbequemlichkeit, daſs ſie von der Muſik begleitet und in einem nicht ganz gefälligen Formate erſchienen ſind. Dieſer hilft Herr Beresford jetzt ab, indem er eine Auswahl ſeiner Ueberſetzungen — denn manches deutſche Lied nahm er der gefälligen Kompoſition wegen auf — in einer ſaubern Ausgabe unter dem Titel

Translations of German Poems extracted from the musical publications of the author of The German Erato to which are added some new pieces by the same hand,

zum Drucke veranſtaltet, unter welcher manche bis jetzt ungedruckte ſich befinden, für die er keine gefällige Melodie vorfand, deren innerer Werth aber eine Bekanntwerdung unter den Freunden der Engliſchen Sprache verdient. Dieſe Ausgabe, auf ſchönem Velinpapier ſehr ſauber gedruckt, wird mit dem Schluſſe dieſes Jahrs erſcheinen, und alsdann in allen Buchhandlungen Berlins zu haben ſeyn.

II.

Für Freunde der Muſik.

Bei der übergroſsen Menge von kleinen Sachen für das Klavier fehlt es doch noch immer an ſolchen, welche mit Kunſt und geläutertem Geſchmacke gearbeitet, Lehrer ihren Schülern mit dreiſter Zuverſicht und Selbſtzufriedenheit in die Hände geben könnten. Dieſen und zugleich dem Muſikliebenden Publikum überhaupt muſs die Nachricht angenehm ſeyn, daſs Herr Zeuner, der hier lebt und als junger talentvoller Künſtler rühmlich bekannt und geliebt iſt,

Polonoiſen fürs Clavier

mit Begleitung einer obligaten Violine — (6 bis 7 Bogen in Quarto) verfaſst hat, und dieſe nächſtens durch den Druck in die Hände der Muſikfreunde verbreiten wird. Von ihm läſst ſich nur etwas Vorzügliches, mit Kunſt und richtigem Geſchmacke

Gearbeitetes, erwarten und Clavierlehrer vorzüglich werden auf diese Polonoisen aufmerksam gemacht.

Wie oft sind diese gezwungen, den Lernenden wider ihr besseres Wollen etwas Schlechtes in die Hände zu geben, und dadurch manchen musikalischen Kopf auf einen Irrweg zu leiten, von dem er nachher mit Zeitverlust auf den rechten Weg zurückkehren muss, wenn er nicht gar auf demselben verbleibt!

Die Verlagshandlung dieser Zeitschrift nimmt bis zum Ende des Januars Subscription auf diese Sammlung an. Die Subscribenten erhalten es um ein Viertheil wohlfeiler als nachher der Ladenpreis seyn wird.

Ankündigung.

Offians unſterbliche Lieder werden von allen Freunden der Dichtkunſt geleſen und geſchätzt — gleichwohl haben wir noch keine Ueberſetzung, die es verſuchte darin dem Original nahe zu kommen, daſs ſie rhythmiſch abgefaſst ſey, eine Form, die für Geniewerke der Art durchaus die ſchicklichſte zu ſeyn ſcheint. Man hat geglaubt, daſs zu dieſem Unternehmen das celtiſche Original, welches bekanntlich rhythmiſch abgefaſst iſt, nothwendig ſey, allein ohne Grund, — vorausgeſetzt, daſs die engliſche Ueberſetzung richtig iſt. Der Rhythmus ſoll ſich überall dem Gedanken anſchmiegen, unmittelbar aus ihm und dem Geiſte der Sprache hervorgehn — und wir bedürfen mithin keines anderen Muſters, ihn nachzubilden, als den Gedanken ſelbſt. —

Ich habe es verſucht, Offian in dieſer Form zu überſetzen und in mehreren Zeitſchriften auch

OSSIAN'S

GEDICHTE

IN

DREI THEILEN

AUS DEM GAELISCHEN ÜBERSETZT

VON

J. G. RHODE.

ERSTER THEIL.

BERLIN 1800

IN COMMISSION BEI HEINRICH FRÖLICH.

ZUR PROBE

(aus den Liedern von Salma).

RYNO.

Wind und Regen sind über,
ruhig und heiter der Mittag —
zertheilt die Wolken des Himmels!
Über den grauenden Hügeln
fliegt die wandelnde Sonne —
und im steinigen Thale
rauscht der rothliche Strohm her.
Aber ich höre
säusere Töne —
Alpins Stimme,
des Sohns der Lieder
der um den Todten klagt!
Gebeugt ist sein Haupt vom Alter —
roth sein Auge von Thränen!

„Alpin! du Sohn des Gesangs
„warum allein auf dem schweigenden
Hügel?
„warum klagst du, wie Lutchen im
Walde
„wie die Woge am einsamen Ufer? —

Hier auf diese Uebersetzung, welche mit Kupfern und Vignetten gegen Ostern 1800 in drei Bänden, welche gegen 60 Bogen betragen, erscheinen wird, subskribirt oder pränumerirt, bekommt das ganze Werk für 2 Rthr. 8 Gr.; und auf Velinpapier, welches besonders verlangt werden muss, für 3 Rthr. 12 Gr. Die Namen der Subskribenten werden dem Werke vorgedruckt, und wer selbige sammlet, bekommt das jedesmalige 25te Exemplar frei. Papier, Druck und Format des ganzen Werks wird dieser Probe ähnlich seyn.

in dem 4ten Hefte dieſer Zeitſchrift Proben davon abdrucken laſſen. Die Ueberſetzung iſt vollendet, und ich werde ſie in drei Bänden, welche gegen 60 Bogen betragen werden, im Taſchenformat auf Engliſch Druckpapier, mit Kupfern und Vignetten geziert, zur Oſtermeſſe 1800 auf Subſcription und Pränumeration herausgeben. Der Preis der Subſcription oder Pränumeration auf das ganze Werk iſt 2 Rthlr. 8 Gr.; und auf ſchönem Velinpapier, welches jedoch von den Subſcribenten beſonders verlangt werden muſs, 3 Rthlr. 12 Gr.

Buchhandlungen und Privatleute, welche ſich der Subſcribentenſammlung unterziehen, erhalten das jedesmalige 5te Exemplar als Vergütung ihrer Bemühung. Ich erſuche alle Subſcribentenſammler, die Namen, welche dem Werke vorgedruckt werden ſollen, an den Buchhändler Heinrich Frölich in Berlin einzuſenden; die Subſcription ſteht bis ans Ende des Monats März offen.

Druck, Format und Papier des ganzen Werks wird der angehefteten Probe ähnlich ſeyn. Berlin den 1ſten December 1799.

Rhode.

Erklärung der beiden letzten Kupfer.

Dieſe beiden Köpfe, welche zwei von den ſterbenden Köpfen vorſtellen, die der berühmte Schlüter in dem innern Hofe des hieſigen Zeughauſes angebracht hat, ſollen die Leſer unſrer Zeitſchrift vorläufig aufmerkſam auf dieſen merkwürdigen Künſtler machen, dem wir in dem künftigen Hefte einen eigenen Aufſatz widmen, deſſen vornehmſte Werke in der Bildnerei und Baukunſt wir würdigen, und nach und nach unſern Leſern in Kupfern mittheilen werden.

Vorzüglich ſind es dieſe Köpfe, welche ihres ſtarken und wahren Ausdrucks wegen, Schlüter den Beinamen des deutſchen Michel Angelo erworben haben, und ſie verdienen in vieler Hinſicht, daſs wir mit ihnen den Anfang machen, um Schlüters Genie in ſeiner vollen Stärke zu zeigen.

Anzeige.

Der Verfaſſer des Artikels über das Theater hatte mehrere Momente aus der Scene gezeichnet, woraus die Pl. II. genommen iſt — aus Verſehen iſt eine andre Zeichnung geſtochen worden als in dem Aufſatz angeführt iſt, die indeſs eben das beweiſst, was jene beweiſen ſollte, weswegen man den Leſer dieſen Irrthum zu überſehen bittet.

(Rudolf de Crauth)

Lépi

(Wendet sich traurig)

„Erschreckt mich!“

B E R L I N.

Eine

Zeitſchrift

für

Freunde der ſchönen Künſte, des Geſchmacks und der Moden.

Mit Kupfern.

Sechstes Heft.

Berlin, 1799.
Bei Heinrich Frölich.

Nachtrag

zu dem Aufsatz

über die Gruppe Laokoons.

(Beschluss.)

Die Bemerkungen über Kunſt und Kunſt-Theorien, welche ich in dieſem Aufſatze meinen Leſern nach und nach mitgetheilt habe, ſetzen allerdings etwas Höheres voraus, nehmlich die erſten Gründe der Aeſthetik ſelbſt. Ich ſchwieg abſichtlich davon, weil um dieſen Theil des Wiſſenſchaftlichen der Kunſt noch ein Dunkel ſchwebt, das ich mich nicht getraute zu zerſtreuen. Da indeſs Männer, gegen die ich die reinſte Achtung hege, meine Bemerkungen eben deswegen mangelhaft fanden, weil ich ganz davon ſchwieg, ſo will ich wenigſtens meine Meinung über jene Gegenſtände herſetzen, und ſie der Beurtheilung Sachkundiger überlaſſen.

§. 1.

Begriff der Kunſt.

Der Menſch als ein lebendiges Weſen, als Intelligenz hat einen mit ſeinem Leben innigſt verbundenen Trieb, alles was er in ſich ſelbſt, als ſein

Eigenthum, hervorbringt, aus sich heraus in die Sinnenwelt zu setzen, es wirklich zu machen, darzustellen; und das dem Geiste beiwohnende Vermögen, dies zu können, hat der Kunst ihr Daseyn gegeben.

Ich wage es nicht zu entscheiden, ob dieser Darstellungstrieb als ein eigner Trieb der Seele anzunehmen, oder ob er eins mit dem allgemeinen Mittheilungstriebe ist, in so fern dieser auf unsere Anschauungen angewandt wird. Ich bemerke dabei, dass es nicht in der Natur dieses Mittheilungstriebes liegt, uns deswegen zu treiben, unser Inneres aus uns heraus zu setzen, damit andere Theil daran nehmen. — Wir lachen bei einem frohen Gedanken, wenn uns auch niemand sieht, winseln beim Schmerz wenn uns niemand hört, und reden in die Luft wenn wir voller Gedanken sind, ohne uns zu bekümmern von jemand gehört zu werden. Wir wirken also ausser uns entweder nach äussern Absichten, machen die Wirkung zum Mittel eines äussern Zwecks; oder wir setzen diesen Zweck in die Wirkung selbst. Alle Darstellungen nun, von Ideen der Einbildungskraft, von Aeusserungen die ihren Zweck in sich selbst haben, die wir ihrer selbst wegen hervorbringen, heissen Werke der Kunst.

Das reine Kunſtwerk bedarf alſo keiner äuſsern, ſondern nur einer innern Zweckmäſsigkeit. Es iſt die bloſse Darſtellung einer Anſchauung, die wiederum nur angeſchaut, und nicht (nach Begriffen) beurtheilt werden ſollte.

Hier tritt indeſs eine Schwierigkeit ein. Selbſt der Künſtler iſt nicht im Stande, ſeiner Darſtellung innere Zweckmäſsigkeit zu geben, ohne den Verſtand zu Hülfe zu nehmen, der das Verhältniſs der Theile zum Ganzen nach dem innern Zwecke beſtimmt. Das Kunſtwerk bleibt dabei freilich nur Darſtellung der Anſchauung; die aber in gewiſſer Hinſicht durch den Verſtand nach Begriffen beſtimmt iſt. Es kann alſo dem Kunſtwerke nie ein Begriff, ſondern nur eine Anſchauung zum Grunde liegen; aber die Anſchauung kann nie in einem Kunſtwerke dargeſtellt werden, ohne durch den Verſtand beſtimmt zu ſeyn.

In dem Beſchauen eines Kunſtwerks müſſen wir wohl den Kunſtfreund von dem Kritiker unterſcheiden. Der Kunſtfreund genieſst bloſs, ſchauet bloſs an; der Kritiker beurtheilt die Anſchauung, und indem er das thut, verwandelt er innere Zweckmäſsigkeit in eine äuſsere, denn er geht von der Wirkung aus, die die Anſchauung in ihm hervorbrachte.

§. 2.

Wohlgefallen an Kunſt.

Das Wohlgefallen an Kunſt, muſs von dem Wohlgefallen am Schönen unterſchieden werden. Es entſpringt unmittelbar aus dem Bewuſstſeyn des Gelingens der äuſsern vollſtändigen Darſtellung unſrer Anſchauungen (ohne Rückſicht auf ihre Form und Schönheit) aus der Vorſtellung der überwundenen äuſsern Hinderniſſe, aus dem Gefühl der Ueberlegenheit des Geiſtes über die Sinnenwelt, indem er frei, ungezwungen von äuſseren Zwecken, ſein Geſchöpf in ihr darſtellen kann.

Dieſe Unterſcheidung des Wohlgefallens an Kunſt, und des Wohlgefallens am Schönen, iſt indeſs bloſs dem Kritiker von Nutzen. Der Kunſtfreund, indem er bloſs genieſst, bedarf ihrer nicht — ihm ſchmelzen beide während der Anſchauung in eine Empfindung zuſammen; aber der Beurtheiler kann ihrer nicht entbehren. Denn bloſs daraus wird es erklärlich, wie ein an ſich häſsliches Gemählde, z. B. das Bildniſs einer Furie, uns dennoch überaus wohlgefallen kann. Die Geſtalt ſelbſt iſt es nicht, die in uns dies Wohlgefallen hervorbringt — denn man verwandele ſie in eine wirkliche Furie, und wir werden uns mit Abſcheu davon wegwenden. Es iſt alſo die Kunſt, die uns ge-

fällt; die Ueberlegenheit des Geiſtes in der Hervorbringung derſelben über den todten Stoff, das Gelingen der Darſtellung einer geiſtigen Idee in der Materie. Aus eben dem Grunde kann uns oft ein an ſich ſchönes Kunſtwerk mifsfallen, wenn wir nehmlich ſehen, dafs der Künſtler nicht fähig war, ſich die Materie ganz zu unterwerfen, wenn er die äufsern Hinderniſſe nicht zu überwinden vermochte, wenn ſein Werk nicht den überlegenen Geiſt verräth, der ſich durch eigne Kraft dem Sinnenſtoff unterwirft, und ſeine Geſchöpfe mit Freiheit in ihm darſtellt.

§. 3.

Wohlgefallen am Schönen.

Wenn das Wohlgefallen an Kunſt, blofs aus der Vorſtellung von der lebendigen Kraft, die ſich in dem Stoff der Sinnenwelt offenbart, ohne Rückſicht auf ihr Product, auf das Kunſtwerk ſelbſt, entſpringt; ſo entſpringt das Wohlgefallen am Schönen im Gegentheil blofs aus der Vorſtellung des Kunſtwerks, ohne Rückſicht auf die Kraft, die es hervorbrachte.

Ich gebe gern zu, dafs, die Unterſcheidung zwiſchen der Kraft, die ein Kunſtwerk hervorbringt, und dem Kunſtwerke

selbst, ein Bedarf des Kritikers ist. Dem Kunstfreund schmilzt in der Anschauung beides zusammen; aber der Kritiker muss sie hinterher sondern, um sich in der Beurtheilung den Weg durch manche Schwierigkeiten zu bahnen.

Wir beurtheilen das Schöne an sich auf gleiche Weise, ohne Rücksicht ob es sich in einem Kunst- oder Naturprodukte findet. Es ist uns unmöglich, etwas in einem Kunstwerke schön zu nennen, was wir in der Natur häßlich nennen würden; gleichwohl gefällt es uns in dem Kunstwerke, da wir es in der Natur verabscheuen.

Das Wohlgefallen an Kunst, das, was eigentlich überhaupt uns Kunstwerke werth macht, muss also tiefer liegen, als das Wohlgefallen am Schönen. Das letztere muss das Kunstprodukt mit dem Naturprodukt theilen; das erstere hat es ausschliefsend. Der Gegenstand des ersteren ist die lebendige Kraft der Intelligenz selbst; der Gegenstand des zweiten das Produkt jener Kraft. Das Kunstwerk als solches, prüf ich unmittelbar an der lebendigen Kraft meines Geistes, die ich in dasselbe übertrage: seine Schönheit prüfe ich an dem Ideale des Schönen, das sich meine Einbildungskraft aus der Erfahrung gebildet hat.

§. 4.

Begriff des Schönen.

Das Schöne — in der bildenden Kunſt — iſt eine Eigenſchaft der Körper, die in ihrer äuſsern Form, Geſtalt und Farbe gegründet iſt.

Wir nennen gewiſſe Körper, deren Geſtalt oder Farbe uns gefällt, ſchön: jeder Mann weifs, was ſchön heifst, eben ſo wie man weifs, was blau und roth iſt; aber eben ſo wenig wir eine nähere Beſchreibung oder Definition vom Blauen geben können, eben ſo wenig können wir dergleichen vom Schönen geben.

Man wird mir freilich hier vorwerfen, dafs ich den Begriff des Schönen zu ſinnlich, zu körperlich beſtimme, da das Wohlgefallen am Schönen in der Anſchauung eines Kunſtwerks mit dem Wohlgefallen an der Kunſt ſelbſt in eins zuſammenfliefst, (wie die Kraft, die das Werk hervorbrachte, mit dem Werke ſelbſt) und man dadurch gewohnt iſt, das Geiſtige in dem Wohlgefallen an Kunſt, dem Schönen zuzuſchreiben; allein ich habe ſchon oben meine Gründe angeführt, warum ich beides von einander geſondert habe.

§. 5.

Möglichkeit einer Theorie der Kunſt.

Wenn unſere Seele bei ihren Einwirkungen in die Sinnenwelt mit Bewuſstſeyn verführe; wenn ſie wüſste, wie ſie es macht, eine Empfindung in einen Ton zu verwandeln u. ſ. w. ſo wäre es leicht, eine Theorie der Kunſt, nnd zwar *a priori* zu ſchreiben. Da die Seele bei dieſen Handlungen aber immer ohne Bewuſstſeyn verfährt, und verfahren muſs; ſo bleibt nichts übrig als hintennach die Kräfte aufzuſuchen, welche bei Hervorbringung eines Kunſtwerks thätig waren, und nach welchen Geſetzen ſie wirkten. Glückt uns dies, ſo können wir eine Theorie der Kunſt — freilich nicht *a priori*, aber doch *a post.* aufſtellen, welche ziemlich genügt; und wenn dies nicht gelingen ſollte, wenigſtens eine Kritik der Kunſt liefern.

§. 6.

Grundlage einer Theorie der Kunſt.

Die Kräfte, welche ſich bei Hervorbringung eines Kunſtwerks thätig erweisen, ſind

1. die Einbildungskraft; in der Ideenbildung.
2. Der Verſtand, in der Beſtimmung der Zweckmäſsigkeit der Ideen nach Begriffen.
3. Das Darſtellungsvermögen in dem mechaniſchen Theile der Kunſt.

Iſt dieſe Aufzählung der thätigen Kräfte, bei der Hervorbringung eines Kunſtwerks richtig und vollſtändig, und laſſen ſich die Geſetze, nach welchen ſie wirken, ausfindig machen, ſo iſt die Theorie der Kunſt gegründet. In den vorigen Aufſätzen habe ich verſucht, dies zu beweiſen.

Zum Schluſs dieſes Aufſatzes muſs ich noch einen Irrthum berichtigen. Eh ich die Gruppe des Laokoon in einem Abguſs ſtudiren konnte, hatte ich bereits Winkelmanns Geſchichte der Kunſt wiederholt geleſen. Auch Heines vortrefflicher Aufſatz war mir bekannt. Beim Anſchauen der Gruppe, und noch mehr bei einer genaueren Betrachtung des rechten Schultermuskels, drängte ſich mir, aus Gründen, die ich pag. 146 u. f. w. im erſten Bande dieſer Zeitſchrift angeführt habe, die Vermuthung auf: daſs der verlohrengegangne Arm der Statue ſteiler in die Höhe gehoben und etwas über den Kopf gebogen geweſen ſeyn müſſe. Ich erinnerte mich dabei im Winkelmann und Heine von einem ſo gebogenen Arm geleſen zu haben; und ſchrieb, ohne genauer nachzuſehen, meine Vermuthung Winkelmann zu. Dies iſt aber unrichtig, denn Winkelmann ſowohl als Heine reden nur von dem Arme, welchen Michel Angelo verfertigt haben ſoll, nicht aber von dem Arme, welchen der erſte Künſtler ſeiner Statue gab.

Die Gründe für meine Vermuthung bleiben indeſs dieſelben; nur wüſst' ich niemand anzu-

führen, der meiner Meinung wäre, als Michel Angelo ſelbſt, wenn er anders der Verfertiger des ihm zugeſchriebenen Armes iſt. Daſs dieſer Künſtler, ehe er die Geſtalt ſeines Armes beſtimmte, die Gruppe genau ſtudirt, und in den Geiſt derſelben einzudringen geſucht haben wird, läſst ſich voraus annehmen; und es wäre mithin die gebogene Geſtalt ſeines Armes ein nicht unbedeutender Beweis für die Wahrſcheinlichkeit meiner Vermuthung.

R —

E t w a s

über die

Zerstöhrungssucht des Berliner Pöbels,

in Rücksicht öffentlicher Kunstwerke.

Es ist bekannt, daſs man dem deutſchen Pöbel überall einen barbariſchen Hang vorwirft, alles zu zerſtöhren, was einen Anſtrich von Kunſt hat — Statuen zu zerſchlagen, Gemählde zu beſchmintzen u. ſ. w., kurz: ſich als einen wahren Antipoden der Kunſt zu beweiſen. Die Thatſache iſt nicht zu leugnen. Wo die gemeine Volksklaſſe irgend Raum hat, ihren Muthwillen zu üben, da zerſtöhrt ſie, und vielleicht nirgends auf eine ſchadenfrohere Weiſe, als hier!

Es iſt ſchon in dieſer Zeitſchrift der geſchmackvollen Verbeſſerung unſerer Lindenallee erwähnt; und der Verfaſſer jenes Briefs (Heft 3 pag. 296) äuſserte dabei den Wunſch; daſs doch die ſteinernen Pfeiler der Einfaſſung nicht mit geraden eiſernen Stangen, ſondern mit ſchlafſhangenden Ketten verbunden ſeyn mögten. In dem erſten Entwurf zu jener Einfaſſung hatte der Architect auch Ketten, ſtatt der Stangen gewählt, da ſie offenbar ſchöner ſind; allein man kannte den Muthwillen des Pöbels, und wählte lieber Stangen, weil man ſie haltbarer und dauerhafter hielt — aber dennoch hat der Pöbel nicht unterlaſſen, ſein Müthchen daran zu kühlen.

Kaum war die Einfaſſung vollendet, als man eines Morgens drei ſteinerne Kegel zerſchlagen, die Stangen ausgebrochen, und krumm gebogen liegen fand. Man ſuchte den Schaden ſo geſchwind als möglich wieder herzuſtellen, aber ſchon zum zweiten male ſind einige Kegel zerſchlagen und umgeworfen, und die Stangen zerbrochen. Die alte, hölzerne halb vermoderte Einfaſſung, hätte man ohne alle Mühe in einer Nacht niederreiſſen können; aber kein Menſch vergriff ſich daran; ſo bald aber dieſe neue geſchmackvolle Einfaſſung da ſtand; war auch der Reiz zur Zerſtörung da.

Offenbar iſt es vorzüglich der Reiz der Neuheit, der jenen Vernichtungstrieb rege macht. Ueberall, wo in Berlin öffentlich Kunſt- oder Architectoniſche Werke zu ſehen ſind, hat auch der

Pöbel die Hand daran gelegt, aber überall zeigt es sich, daſs es nur so lange geſchahe, als der Reiz der Neuheit dauerte. Die Statüen am Opernhauſe, an der Bibliothek haben faſt alle Naſen, Hände und Füſse verlohren; aber jetzt ſind ſie in Rückſicht des Pöbels ſo gut als nicht mehr da. An den Gruppen der ſo genannten Herkulesbrücke, hat man an den Sphynxen die Naſen, die Klauen, an den Kindern Hände und Füſse verſchlagen — aber alles nur ſo lange ſie neu waren. An den Statüen im Thiergarten iſt überall dieſelbe Zerſtöhrungswuth ſichtbar; aber auch hier iſt dieſe Periode längſt vorüber, und die Beſchädigungen ſind wie die Statüen ſelbſt, mit Moos überwachſen. Als Sr. Majeſtät unſer jetzt regierender König vergangnes Jahr den neuen Garten zu Potsdam dem Publiko öfnete, fand man einige Tage darauf zwei Statüen beſchädigt; aber hernach keine weitere Verſuche der Art.

Es ergäbe ſich hieraus vielleicht: daſs man ein öffentliches Kunſtwerk wohl durch anfängliches Bewachen, bis der Pöbel daran gewöhnt iſt, von der Wuth deſſelben bewahren könne — aber doch iſt die Unterſuchung wichtiger:

„wie dieſe Zerſtöhrungswuth in dem Pöbel entſteht, und ob es kein Mittel giebt, ihn davon zu befreien?“

Natürlich iſt dieſer Zerſtöhrungstrieb auch den roheſten Menſchen nicht — er muſs erſt in ihm

hervorgebracht werden. Wenn der rohe Menſch auch kein Wohlgefallen an Kunſt empfindet, ſo kann er doch auch kein Miſsfallen daran empfinden; ſie iſt ihm gleichgültig, und es muſs etwas anders, als ſein äſthetiſches Gefühl ſeyn, das ihn zum Freunde oder Feinde der Kunſtwerke macht.

Die alten rohen Griechen ehrten die Kunſt, weil jedes Bild irgend eine Gottheit oder einen Verſtorbenen vorſtellte, den ſie nicht beleidigen durften — ſie ehrten jedes Kunſtwerk, denn es war irgend einem Götte geweiht; oder ſtellte einen Gegenſtand aus ihrer Götter- und Heroengeſchichte vor — kurz es war heilig!

So ſehen wir noch jetzt den gemeinen Katholiken mit ſeinen Heiligen-Bildern umgehen — ungeſtöhrt ſtehen ſie auf allen Wegen, an allen Ecken ſeiner Feldmarken, jeder hält ſie in Ehren, aus Furcht den Heiligen zu beleidigen, den ſie vorſtellen; und dieſe Achtung für das Bilderweſen unterſcheidet die Katholiſchen Länder ſehr von den Proteſtantiſchen — faſt nirgends übt in den erſtern der Pöbel den Muthwillen, den er in den letztern übt.

Der proteſtantiſche Pöbel ſetzt gerade mit darin ſeinen Proteſtantismus — ſeine Aufgeklärtheit — daſs er das Bilderweſen des Katholiken, nicht allein belacht — nein abſcheulich, ſündlich findet; er hält es für Abgötterei, und freuet ſich herzlich, wenn er das Bild des Katholiken

beschädigen, beschimpfen oder gar vernichten, kann. —

So zerschlugen die Christen die Götterbilder der Alten — nicht weil sie die Kunst etwa hafsten; nein, um zu zeigen, dafs sie die Götter nicht fürchteten, die da abgebildet waren. — Die Kunst der Alten hatte für den Christen ihre Heiligkeit verloren; doch schuf er sich, durch seinen Heiligen, durch den Katholicismus einen eignen Kunstkreis — es gab wieder Statüen, die von höhern Geistern bewohnt, bewacht wurden, und die Kunst hatte sich wieder hinter einen Schleyer der Heiligkeit geflüchtet. Auch diesen hat der Protestantismus zerrissen. Für den Protestanten hat die Kunst keine andre Heiligkeit mehr, als die in ihr selbst liegt; wovon der rohe Mensch indefs nichts ahndet.

Der protestantische Pöbel sucht eine Art von Starkgeisterei darin zu zeigen: nichts zu achten, was Kunst heifst. Um zu zeigen, dafs er den Heiligen des Katholiken nicht fürchtet, zerschlägt er das Bild desselben und — zerschlägt jedes Bild, um zu zeigen, dafs er es nicht achtet. —

Ist dies wirklich der Grund jener Zerstöhrungssucht — so sieht es übel mit den Mitteln aus, sie zu heben! Es wäre dann nur möglich

1. durch einen wiedereingeführten Aberglauben, der der Kunst eine Heiligkeit gäbe — oder

2. durch einen Grad der Bildung, die der Kunst ihrer selbst wegen Achtung verschaffte. —

Gegen das erste Mittel würde der Protestant, und zwar mit Recht eifern, das zweite erfordert Jahrhunderte zur Ausführung!

Theater.

Iphigenia in Tauris.

Iphigenia, von dem unſterblichen Gluck componirt, behauptet unter allen Opern noch immer einen ſo ehrenvollen Platz, und die Darſtellung derſelben auf unſrer Bühne gehört ſo entſchieden zu den beſten Produkten unſrer Künſtler, daſs ich mich bei der Beurtheilung derſelben ſchon etwas länger verweilen darf.

Der Stoff iſt glücklich gewählt, der Behandlung fehlt es nicht am Dichteriſchen; die Composition iſt ſo voll Charakter, ſo voll himmliſchen Ausdrucks — die Oper iſt ein ſo ſchönes Ganzes: und bringt eine ſo vortreffliche Wirkung hervor, daſs mir keine andere bekannt iſt, die ihr, alles zuſammengenommen, verdiente an die Seite geſetzt zu werden. Aber gerade weil dem ſo iſt, verdient die Oper, daſs man auf die Darſtellung die äuſserſte Sorgfalt wende, um das ſchöne Ganze nicht zu unterbrechen, zu zerſtückeln, und ſo der ſchön berechneten Totalwirkung zu ſchaden.

Ich werde alſo vorläufig einige Blicke auf das Ganze der Darſtellung werfen, und freimüthig der Direction unſrer Bühne einige Bemerkungen darüber vorlegen.

Der Vorhang wird während eines Gewitters in die Höhe gezogen, und die Bühne ſtellt die Vorhalle des Tempels der Diana vor, unter welcher man weg, auf das ferne Meer ſieht. Beſtürzt über den Sturm und den fürchterlichen Donner, kommen die Prieſterinnen und Jungfrauen des Tempels in die Halle — ſingen ein vortreffliches Chor, und geben durch Geberden ihre Furcht und ihre Beſtürzung zu erkennen.

Es liegt, dünkt mich, unmittelbar in der Natur der Sache, daſs dieſer Auftritt kein Ballet ſeyn, auch nicht damit verbunden ſeyn darf. Ohne Regel, und nicht nach dem Takt, nicht in geordneten Reihen, nicht mit Tanzſchritten und künſtlichen Wendungen ſollten die Jungfrauen durcheinander eilen. Es ſtöhrt den ſchönen Eindruck des Ganzen ungemein, wenn man das einſtudirte, täktmäſsige Hin- und Herlaufen ſieht, wo man durchaus nur Natur zu ſehen wünſcht.

Die Oberprieſterin erſcheint ſelbſt, und fleht endlich zu den Göttern — aber indem ſie fleht, wirft ſie ſich auf die Knie und der ganze Chor mit ihr. Verſchwunden iſt nun auf einmal die Griechin, die Prieſterin der Diana mit ihren Jungfrauen; denn wie kommen dieſe zu einem ſolchen Gebrauch?

Selbst in dem Decorationswesen, in der transparenten Gewitterwolke, liegt etwas die Illusion störendes —, es erinnert zu sehr an Kunst — doch dies hier nur beiläufig.

Thoas erscheint — der Sturm hat das Schiff des Orest ans Ufer geworfen; er und Pylades sind gefangen, und werden verurtheilt, geopfert zu werden. Man bringt sie in Ketten, und die wilden Scythen beginnen einen Tanz um die unglücklichen Schlachtopfer her. Wie sehr kontrastiren hier die Tänzer mit dem Stücke selbst! Es sind keine Scythen — in gelben Toffeln, in fleischfarbenen Strümpfen und Beinkleidern — fleischfarbenen Jacken, mit einem rothen mit Tressen besetzten Schurz, der ihnen über die linke Schulter herabgeht und um die Hüften gegürtet ist, mit dickem krausen, schwarzen Haar und Kränzen in demselben, gleichen sie — ich weiss nicht welcher Nation der Erde, nur keinen Scythen; und tanzen wie französische Operntänzer, aber nicht wie Scythen. Es müssen zu diesem Tanze durchaus keine besonders gekleidete Tänzer erscheinen, die Soldaten selbst, mit ihren Waffen in der Hand, müssen nach der wild kriegerischen Musik auch einen wilden kriegerischen Tanz beginnen. Die beiden eingeschalteten Solotänze zerreissen das Ganze unbarmherzig. Musik und Tanz stehn in gar keiner Verbindung mit dem übrigen, und bringen eine so fremde Stimmung hervor, die dem Haupteindrucke gewaltig schadet.

Im zweiten Act ist in dem eingeflochtenen Tanz der Furien gleichfalls etwas, das den Eindruck des Ganzen unterbricht. Es muss jedem auffallend seyn, das ganze Chor der Furien in eben den gelben Toffeln, fleischfarbenen Strümpfen und Beinkleidern tanzen zu sehn, die vorhin bei den Scyten schon auffielen. Wo hat man je Furien und Höllengesindel aller Art, mit gelben Toffeln und blitzenden Kniefchnallen gesehn? den Tanz selbst ist übrigens zweckmäfsiger, wie der vorige, wilder und regelloser. Vorzüglich nehmen sich die Gruppen, welche einige male gebildet worden, sehr gut. Was indefs besonders die Wirkung hemmt, ist das Benehmen des Geistes der Mutter, indem sie zwischen den Furien dem Orest erscheint. Sie kömmt gewöhnlich leicht gehüpft, macht eine lebhafte Pantomime, welche ihre Todesart versinnlicht, und hüpft dann eben so leicht mit ein paar Tanzschritten wieder ab. Langsam, mit feierlichem Ernst müfste die Erscheinung vorwärts kommen, bedeutend auf ihre empfangene Wunde zeigen, und dann eben so langsam und feierlich wieder abgehn.

Selbst in dem Kostüm dieser Höllengottheiten liegt etwas auffallendes. Sie tragen schwarze Kleider, die bis auf die Knie reichen, und mit Gold, Silber und Roth reichlich besetzt sind. Wozu dies Bunte und Barocke? Würde der Eindruck nicht stärker seyn, wenn sie ganz schwarz und simpel gekleidet, und im Gesicht, statt des Hochrothen, bleich geschminckt wären? Offenbar!

Mit schwarzer Farbe verbinden wir einmal den Begriff der Trauer und des freudelosen Seyns — Gold und Silber und rothe Farbe sind Zeichen des Frohsinns, und passen eben so wenig auf die Kleider und Gewänder der Furien und ihrer Plaggeister, als die rothe Schminke auf ihre Wangen! Sie finden zwar Vergnügen in den Qualen andrer — aber selbst werden sie deshalb nie als glückliche Wesen dargestellt.

Am Ende des vierten Acts bringt das Schlussballet gröstentheils die Oper um allen Eindruck, den sie hervorgebracht hat, und die feierlich schöne Stimmung geht verloren. Die Musik ist nicht von Gluck, und das ganze Ballet unpassend. Die eingedrungenen Griechen tanzen mit den Priesterinnen der Diana — welch eine Idee! Der Tanz selbst hat nichts angemessenes, sondern besteht aus Figuren, die wir in jedem Ballet sehen.

Ich habe hier freimüthig aufgezählt, was meiner Ueberzeugung nach, das schöne Ganze dieser Oper in der Darstellung unterbricht, den Zuschauer stöhrt, und die Stimmung, welche im Gemüth desselben beabsichtigt wird, hindert, oder ganz aufhebt. Dass dies nun wirklich der Fall ist, ist um so mehr zu bedauern, und muss von jedem Kunstfreund um so tiefer empfunden werden, da die übrige ganze Darstellung in einem hohen Grade vollkommen, und wirklich meisterhaft ist! Die Execution der Musik lässt, unter der Anfüh-

rung eines vortrefflichen Tonkünstlers, der bei einem seltenen Enthusiasmus für die Kunst, alles in sich vereinigt, diese Seite unserer Bühne so glänzend als möglich zu machen — des Herrn Musikdirektor Weber — nichts zu wünschen übrig. Die handelnden Personen: Madame Schick als Iphigenia, Herr Beschort als Orestes, Herr Ambrosch als Pylades, und selbst Herr Franz als Thoas sind an ihrer Stelle. Sollte es denn nicht möglich seyn, jene Stöhrungen, die doch eigentlich nur durch Nebendinge hervorgebracht werden, zu heben, und dadurch dem wahren Kunstfreund einen Genuss in dieser Oper zu bereiten, den er mit Dank erkennen würde?

Ich werde jetzt das Schöne in der Darstellung selbst, und zwar zuerst in der Darstellung der

Madame Schick

als Iphigenia zu entwickeln suchen, und mir dadurch den Weg bahnen, noch etwas bestimmteres über Glucks Composition zu sagen. Madame Schick hat eine wahre, schöne, ausdrucksvolle Mimik, die indess dadurch, dass sie nur in Opern spielt, wo durch den Gesang die Empfindung erhöht und lebhafter wird, nahe an Pantomime grenzt.

Es ist vielleicht die schwerste Aufgabe für den Künstler, den Stil seiner Darstellung in der Oper von der wirklichen Pantomime, als dem höchsten Grade des körperlichen Ausdrucks

der durch die Vollſtändigkeit und Deutlichkeit der Verſinnlichung ohne Rede verſtanden wird, gehörig zu nüanciren; und doch iſt die Beobachtung dieſes Unterſchiedes auch in der Oper nothwendig. Hat der Künſtler in ſeiner — mit Geſang begleiteten — Darſtellung, bereits die Grenze ſeiner Kunſt in Rückſicht der Vollſtändigkeit und Deutlichkeit der Verſinnlichung erreicht, was bleibt ihm übrig, wenn er nun in ſtummen Momenten durch Pantomime ſich ausdrücken ſoll? Erhöhn kann er ſeinen Ausdruck nicht mehr, und ſcheint deswegen dem Zuſchauer matt, ohne es zu ſeyn.

Wenn ich nun vorhin ſagte, daſs die Mimik der Madame Schick an Pantomime grenze, ſoll dies nicht heiſsen, daſs ſie ganz in den eben angegebnen Fehler fiele — nein, der Reichthum und die lebhafte Fülle ihrer Geberde, während des Geſangs macht die Stufe von hier zur Pantomime nur klein, aber noch immer iſt ſie bemerkbar, wenigſtens dem Kenner, und für den Nichtkenner iſt der ganze Unterſchied ſo gut als nicht da.

Um über den muſikaliſchen Vortrag der Künſtlerin etwas beſtimmtes zu ſagen, muſs ich einige Bemerkungen über den muſikaliſchen Vortrag überhaupt vorausſchicken. Meine Ideen darüber weichen vielleicht etwas von den gewöhnlichen ab, aber ich glaube ſie mit Gründen unterſtützen zu können.

Die verſchiedenen Vortragsarten des einfachen Geſangs, laſſen ſich, ſo groſs auch die Menge der Namen iſt, welche verſchiedene Tonſetzer über ihre Werke und die einzelnen Abſchnitte derſelben ſetzen, auf drei zurückführen; die weſentlich von einander verſchieden ſind, aber auch zugleich das ganze Gebiet des muſikaliſchen Vortrags umfaſſen. Ich werde mir in dieſem Abſchnitt vielleicht mancher Ausdrücke bedienen, die dem eigentlichen Tonkünſtler nicht geläufig ſind; werde mich auch vielleicht in meinen Beſtimmungen von der gewöhnlichen, herrſchenden Theorie der Tonkunſt entfernen — dabei bitt' ich den Theoretiker, der mich darüber in Anſpruch zu nehmen gedächte, zu überlegen: daſs meine Anſicht ſeiner Kunſt rein äſthetiſch iſt, daſs ich keine Auctorität anerkenne, ſondern mich auf eine Philoſophie der Tonkunſt ſtütze, die allen Theorien zum Grunde liegen muſs, wenn ſie haltbar ſeyn ſollen.

Die erſte dieſer drei Vortragsarten iſt der

Declamatoriſche Vortrag oder das Recitativ.

Das Recitativ hat in der Compoſition und im Vortrage dieſelbe Regel, als die Declamation der Rede; es ſoll nichts als ein wahrer reiner und ſchöner Ausdruck des Sinnes und der damit verbundenen Empfindung ſeyn. Die Begleitung der Inſtrumente muſs ſich überall der Stimme anſchmiegen, oder ſie in den wichtig-

ſten

ſten Momenten allein lassen, nie aber ſo ſank werden, daſs die Stimme darunter verliert.

Das Recitativ unterſcheidet ſich alſo in Nichts von der Rede, als in dem, was überhaupt Geſang von Rede unterſcheidet, nehmlich 1) im Umfang des Tons — man giebt gewöhnlich dem Ton in der Rede eine Quarte, im Geſange eine Octave Umfang — und 2) in der gröſsern Lebhaftigkeit, oder der freiern Zuſammenſetzung und Folge der Töne, nach allen Merkmalen derſelben.

Es darf im Recitativ wie in der Rede, keine Mahlerei der Worte ſtatt finden, und keine künſtliche Kolloratur angebracht werden; je reiner der Ausdruck des Sinnes, je natürlicher der Vortrag iſt, je näher kommt er dem wahren Recitativ.

Der Componiſt hat alſo beim Satz des Recitativs die Regel der Declamation überhaupt auch als ſeine Hauptregel zu betrachten. Er muſs die Worte und Begriffe durch ſeine Betonung ausheben, die auch der Redner ausheben würde, muſs ſeine Emphaſe gerade dahin legen, wo auch der Redner ſie hinlegen würde; ja noch mehr, er muſs ſeine Emphaſen aus eben den Beſtandtheilen zuſammenſetzen, wie der Redner. Er darf nicht da mit der Stimme ſinken, wo der Redner ſteigt, oder durch die Dauer eines Tons etwas ausdrucken wollen, was der Redner durch Stufe oder Stärke ausdruckt; kurz das Recitativ iſt nichts, als eine zum Geſang erhobene Rede.

Dies macht nun nicht allein dem Tonſetzer das Studium der Declamation nöthig, ſondern auch dem Sänger. Denn wie in der Rede, fehlt es auch im Geſange an hinreichender Bezeichnung der Töne. Alle Zeichen beziehen ſich auf Stufe und Dauer, und die Stärke, welche einen Hauptbeſtandtheil des declamatoriſchen Tons ausmacht, bleibt ihm ſelbſt überlaſſen. Dies macht gerade die Hauptſchwierigkeit des Vortrags aus, welche ohne anhaltendes Studium des Ausdrucks und der Declamation überhaupt, nicht überwunden werden kann. Ob dem Sänger dadurch ſein Vortrag nicht zu erleichtern ſtände, daſs man in der Muſik eine eigne Bezeichnung für die Stärke der Töne einführte, und dadurch jeder Note eben ſo ihr Maaſs Stärke zutheilte, als man ihr durch die Bezeichnung des Takts, die Zeit zumiſst — will ich hier nicht unterſuchen, weil es mich zu weit von meinem Zwecke abführen würde.

Die zweite, und der vorigen gerade gegenüberſtehende Vortragsart, iſt der

Vortrag der Arie.

Wenn das Recitativ nichts als Declamation war; ſo findet in der Arie gar keine Declamation ſtatt. Im Recitativ iſt der Sinnesausdruck alles, in der Arie nichts. Die Arie ſoll bloſs die Stimmung des Gemüths des Sängers darſtellen, die er in den Worten der Arie offenbart, ohne ſich um dieſe Worte ſelbſt und den Ausdruck des Sin-

nes derſelben zu bekümmern. Der Tonſetzer und Sänger haben darin alſo eine weit gröſsere Freiheit; ſelbſt Kolloraturen können oft zu ſeinem Zwecke beitragen, und der Geſang darf ſich kühn in alle Regionen der Tonkunſt erheben; wenn er nur ein wahres, ſchönes Gemählde der Gemüthsſtimmung bleibt, die er darſtellen ſoll.

So ſoll auch die Melodie eines Liedes nichts mehr ſeyn, als eine Darſtellung der Gemüthsſtimmung, aus der das Lied herfloſs, und daher müſſen alle Verſe nach einer Melodie geſungen werden können. Alles was der Sänger daran nach den Gedanken der einzelnen Verſe abändern kann, beſteht vorzüglich in der Stärke der Töne.

Die dritte Vortragsart, die ich den

gemiſchten Vortrag

nennen würde, iſt aus den vorigen beiden zuſammengeſetzt; und zwar ſo, daſs die Begleitung vorzüglich die Gemüthsſtimmung darſtellt, die Stimme aber vorzüglich dem Declamatoriſchen Ausdrucke folgt, jedoch ſo, daſs beide zuſammen ein harmoniſches Ganze ausmachen. Vorzüglich iſt es Gluck, der die Vortheile dieſer Vortragsart gekannt und benutzt hat.

Ich glaube nicht zu viel zu ſagen, wenn ich behaupte, daſs alle übrigen Geſangarten aus dieſen dreien zuſammengeſetzt ſind, und höchſtens nur eine Mittelſtufe zwiſchen ihnen einnehmen — was

doch eigentlich nicht seyn sollte. Selbst die zusammengesetzten Gesangarten, als Duet, Terzet u. s. w., müssen sich in der Regel des Vortrags auf eine oder die andre einfache Gesangart zurückführen lassen.

Nach dieser kurzen Auseinandersetzung des musicalischen Vortrags selbst, kann ich in der Beurtheilung des Vortrags der Madame Schick desto kürzer seyn. Ihr Vortrag des Recitativs ist, so rein declamatorisch, ist ein so schöner, edler Ausdruck des Sinnes, und der augenblicklichen Empfindung die ihn begleitet, dass sie in dieser schweren Gesangsart gewiss jeden Kenner befriedigt. Keine Ueberladung, keine zu sichtbar werdende Kunst stöhrt im Genusse — ihr Gesang ist rein, und die Künstlerin verdient um so mehr Bewunderung in denselben, da man das Schwere dieser Gesangsart, die das mehrste Studium und die tiefste Kenntniss der Kunst erfordert, nicht anzuerkennen scheint; denn noch nie hab' ich bei einem Recitativ, so schön, so vollkommen es auch vorgetragen wurde, applaudiren gehört: dagegen manche mittelmäßig vorgetragne mit Kolloraturen durchwebte Arie ihres Beifalls gewiß ist. Der Grund davon liegt wohl in dem mehr oder weniger Auffallenden in den Gesangsarten selbst; man ahndet die Kunst da nicht, wo sie sich nicht selbst ankündigt, sondern gesucht seyn will. —

Im Vortrage der Arie glänzt unsre Künstlerin mit ausgezeichnetem Beifall. Ihre volle und schöne Stimme, die Kunst in den schwierigsten Läufen

und Kolloraturen; das leife Tragen des Tons und die fanfte Modulation der Stimme, reifsen jeden zur Bewunderung hin.

Die Hauptfchwierigkeit diefer Vortragsart, die unfre Künftlerin fo glücklich überwindet, ift die mannigfaltige Verfchiedenheit der Gemüthsftimmungen felbft, die doch jede characteriftifch und beftimmt ausgedrückt werden follen. Einen ganz andern Ausdruck erfordert der leidenfchaftliche Zuftand der Liebe, felbft wenn fie glücklich ift, als die Stimmung der Freude, die leicht das Herz und die Stimme hebt — anders drückt fich der Schmerz der Liebe, anders der Kummer des Freundes aus. Freilich giebt es nur wenige Tonfetzer die felbft eine Ahndung diefer feinen Nüancirung des Vortrags haben, fie befchränken fich auf die Extreme, drücken Freude oder Traurigkeit aus, oder fchwimmen zwifchen beiden unbeftimmt, und in augenblicklichen Momenten eines leidenfchaftlichen Ausdrucks herum, der keine beftimmte Grundlage hat, und folglich auch keinen angemeffenen Totaleindruck hervorbringen kann, und der Sänger hat es dann übel — aber felbft in diefen Fällen hab' ich nicht felten Madame Schick ihrem Componiften durch den blofsen Vortrag nachhelfen hören.

Nachdem was ich jetzt über ihr Recitativ und über ihre Arie gefagt habe, wäre es überflüffig, noch ausführlich über ihren gemifchten Vortrag zu fprechen, fie hat in demfelben eine gleiche Stärke.

Nach diesen allgemeinen Urtheilen, über die Mimik und den musikalischen Vortrag unsrer Künstlerin, will ich ihre Darstellung als Iphigenia genauer zergliedern, und dadurch die Beweise zu dem hier gesagten liefern.

Gleich in der ersten Scene verdient ihre Darstellung in der Erzählung des Traumgesichts eine genauere Entwicklung. Man frägt sie um die Ursach ihrer Schwermuth — sie erzählt einen beunruhigenden Traum:

„Ich sah in dieser Nacht die Burg der Ahnen wieder —
Ich fühlt' im Traume schon des Vaters Segenskuss,
vergessen war in diesem Augenblick
sein strenger Zorn und funfzehn Jahre voller Elend;
Die Erd' erbebet unter mir — die Sonne flieht
erzürnt aus der verhafsten Gegend!
Von Feuer flammt die Luft, und furchtbar stürzt
ein Blitz
herab auf den Pallast — entzündet ihn — er ist
vernichtet!
und mitten aus den Trümmern naht
zu meinem Ohr ein Ton des Jammers,
durchdringt mein Herz, und tief wird es erschüttert —
Ich eile hin wo diese Stimme klagt —
vor meinen Augen steht mein Vater da —
mit Blut bedeckt durchbohrt von Wunden —
Er fliehet schnell und weit vor einer mörderischen
Furie —
und diese Furie war meine Mutter u. s. w.

Glucks Compoſition dieſer Erzählung iſt ein Meiſterſtück. Er ſtellt uns in derſelben ein ſo wahres redendes Gemählde von Empfindungen dar, daſs wir ſelbſt in der Muſik die Erzählung zu verſtehen glauben, und Madame Schick trägt ſie ſo ganz in Glucks Geiſte vor, daſs ſie dabei nichts zu wünſchen läſst. Bei dem reinen Ausdruck ihres Geſangs iſt ihre Mimik ein Spiegel ihrer Empfindungen, wobei die vorhin erwähnte Lebhaftigkeit ihrer Darſtellung gerade an der rechten Stelle iſt. Sie ſteigt in Ton und Geberde bis zu den Worten:

Dieſe Furie war meine Mutter!

wo ſie bei dem Worte: Mutter, welches in der Compoſition die höchſte Emphaſe hat, die Hände über der Stirn zuſammenſchlägt. (Siehe Pl. L)

Ich muſs hierbei noch eine Bemerkung machen, die nicht unſre Künſtlerin, ſondern die Compoſition und den Text trifft; ich finde zwiſchen beiden einen Contraſt. Gluck denkt ſich Iphigenia im Zuſtande einer ſehr lebhaften Phantaſie. Indem ſie ihren Traum erzählen will, ſteigt das Geſicht von neuem vor ihren Augen auf — ſie erzählt nicht mehr was ſie vorige Nacht geſehn, nein, ſie beſchreibt was ſie in dem Augenblick vor ſich — in der Phantaſie aufſteigen ſieht. Daher die Lebhaftigkeit der Empfindungen, das Steigen derſelben bis zum Schluſs, wo die höchſte Emphaſe des ganzen Gemähldes auf: Mutter liegt.

Im Text wird Iphigenia ganz anders genommen, sie erzählt was sie gesehn hat, sie beschreibt nicht. „Ich sah die Burg der Ahnen“ — und wenn gleich in der Mitte die Erzählung so lebhaft wird, dafs sie an Beschreibung grenzt, so sinkt sie gegen das Ende herab — „die Furie war meine Mutter.“

Offenbar ist das Gemählde des Dichters hier psychologisch richtiger, als das Gemählde des Componisten, aber beide halten nicht einen Gang. Bei dem letztern steigt die Empfindung bis ans Ende — bei dem erstern sinkt sie am Ende herab, und die Worte: „war meine Mutter“ müssen schnell mit gedämpfter Stimme und dem Tone des Abscheus vorgetragen werden.

Da indefs Glucks Gemählde geradehin mit dem Character Iphigeniens nicht im Widerspruch steht — da er sie nur weniger fein, weniger weiblich nimmt; und am Ende alles von dem Grade ihrer Reizbarkeit abhängt — läfst es sich entschuldigen, und bei seiner individuellen Schönheit, bei seiner vollendeten Wahrheit würde niemand in eine Aenderung desselben willigen. Aber doch wünscht' ich den Contrast gehoben, der, wenn auch nur dem Kenner bemerkbar, doch ein Hindernifs im vollen Genufs der Schönheit des Ganzen ist. Man ändere also den Text nach der Musik, und mache ihn beschreibend statt erzählend; denn durchaus darf Iphigenia nicht singen: war meine Mutter: sondern es mufs heifsen:

iſt meine Mutter — wenn Text und Muſik übereinſtimmen ſollen.

Wollt' ich in Rückſicht des Geſangs alles ausheben, was Gluck als einen groſsen, der Bewunderung würdigen Tonſetzer, und Madame Schick als eine groſse Sängerin charakteriſirt, ſo würde mich dies in der That über die Grenzen dieſes Aufſatzes hinweg führen, doch muſs ich in beiden Rückſichten die Arie im zweiten Act

Laſs mich Tiefgebeugte weinen u. ſ. w.

anführen.

Noch will ich zwei Scenen ausheben, wo unſre Künſtlerin ſich durch ihr Spiel vorzüglich auszeichnet. Sie will einem von den beiden gefangenen Griechen das Leben erhalten — beide flehen um den Tod, und ſie ſoll entſcheiden. Die Wahl wird ihr ſchwer; unentſchloſſen ſchwankt ſie zwiſchen beiden hin und her, bis endlich ihre Wahl Oreſt trifft. Dieſe Scene iſt der Triumpf ihrer Kunſt als Schauſpielerin; ihre Darſtellung iſt in derſelben ſo wahr, ſo ſchön und ausdrucksvoll, daſs das Publikum ſie jedesmal mit dem lauteſten Beifall begleitet.

Die zweite iſt ihr Gang zum Altar, um das unglückliche Opfer zu verrichten. Sie bebt und wankt, läſst einmal den blitzenden Staal fallen, hebt ihn dann hoch in die Höhe, und blickt ihn bei den Worten:

das Blut erſtarrt in meinen Adern —

furchtſam, und mit der Geberde des Abſcheues an. (Siehe Pl. II.)

Gern würd' ich mich noch länger bei dieſer Darſtellung verweilen, wenn der Raum es erlaubte. Ich habe bis jetzt blofs als Kritiker geſprochen — wie gern ſpräch' ich nun auch als Kunſtfreund — urtheilte nicht, ſondern liefse meinen Empfindungen freien Lauf! Wie oft hab ich, bezaubert von Glucks unnachahmlichem Genie, hingeriſſen von dem wahren Vortrage unſrer Künſtlerin, mit Iphigenia geweint — und jede ihrer Empfindungen in meinem Innern zurücktönen hören!

Auch Herrn Ambroſch als Pylades, und Herrn Beſchort als Oreſt gehört mein Dank, weil ſie durch ihren Geſang und durch ihr Spiel jene ſchöne Stimmung, die das Reſultat des Ganzen iſt, ſo vortrefflich entwickeln und heben helfen.

Erwerbfchulen.

Unter die wohlthätigſten, menſchenfreundlichſten Anſtalten, die Berlin und irgend eine groſse Stadt aufzuweiſen hat, gehören unſtreitig die hieſigen Erwerbſchulen. Ob die Anſtalt gleich ſchon in verſchiedenen Schriften bekannt gemacht iſt, liegt es doch in dem Plane dieſer Zeitſchrift ſie nicht zu übergehen; und Leſer, die das Inſtitut noch nicht genau kennen ſollten, werden mir für dieſe ausführliche Nachricht danken, weil ſie dadurch in den Stand geſetzt werden, über das Ganze richtig zu urtheilen.

Zuerſt theile ich die den 27ſten December 1798 von der Direction des Inſtituts bekannt gemachte Druckſchrift mit, weil ſie die Grundſätze und den Plan der Anſtalt ſelbſt deutlich darlegt.

Grundsätze, nach welchen die hiesigen Erwerbsschulen eingerichtet sind.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Grundsätze.

§. 1.

Zweck dieser Anstalt.

Der Zweck dieser Anstalt geht dahin, arme Kinder, zwischen sieben und vierzehn Jahren, zu guten und nützlichen Bürgern oder Bürgerinnen zu erziehen, sie in den nöthigen Religions- und andern Schulkenntnissen unterrichten zu lassen, und sie durch eine ihren Kräften und Fähigkeiten angemessene Beschäftigung zur Stetigkeit und Arbeitsamkeit zu gewöhnen. Nach vollendeter Erziehung wird die Anstalt sich bemühen, wohlgerathene Kinder bei guten Lehrherren oder Dienstherrschaften unterzubringen; sie wird auch, wenn ein Kind sich vorzüglich ausgezeichnet hat, demselben die etwa nöthige Unterstützung an Kleidungsstücken u. s. w. reichen.

§. 2.

Eigenschaften der aufzunehmenden Kinder.

Nur solche arme Kinder können aufgenommen werden, die das Alter von sieben bis vierzehn Jahren haben, ihrer körperlichen Beschaffenheit nach zur Arbeit fähig, und in Absicht der

Sitten ohne grobe Fehler sind. Stand oder Herkunft machen keinen Unterschied. Auswärtige Kinder kann jedoch die Gesellschaft nur alsdann zur Erziehung annehmen, wenn für ihren Unterhalt hinreichend gesorgt ist.

§. 3.

Pflichten der Aeltern oder Vormünder.

Die Aeltern, Vormünder oder Verpfleger, welche der Gesellschaft ein Kind übergeben, um bei den Erwerbschulen angestellt zu werden, und die damit verbundenen Vortheile zu geniefsen, müssen dasselbe anhalten, sich der eingeführten Ordnung pünktlich zu unterwerfen. Sie sind verbunden, sich während der Erziehung in allen darauf Bezug habenden Angelegenheiten nach den Anweisungen der Vorsteher und der Direktion genau zu achten; besonders müssen sie

1) die Kinder gehörig kleiden,

2) sie frei von Ungeziefer erhalten, und deshalb zum öftern reinigen,

3) dafür sorgen, dafs sie täglich zweimal gewaschen werden, Morgens nach dem Aufstehen, und Mittags nach dem Essen,

4) sie anhalten, sich an jedem Tage zu den festgesetzten Stunden in der Schule einzufinden; wenn aber eine erhebliche Krankheit es nothwendig machen sollte, das Kind im Hause zu behalten, dem Aufseher der Schule

sogleich schriftliche oder mündliche Anzeige davon machen;

5) genau dahin sehen, dass die Materialien an Flachs, Baumwolle, Leinwand u. s. w., welche den Kindern etwa zur Verarbeitung im Hause mitgegeben sind, weder veruntreuet noch verderbt werden.

Sollten verständige und aufmerksame Aeltern in Ansehung des Unterrichts oder der Zucht ihrer Kinder, Mängel der Schule bemerkt zu haben glauben, so können sie solches auf der Stelle einem der Vorsteher hinterbringen. Selbst aber in die Schule zu gehen, um den Lehrer zur Rede zu stellen, ist schlechterdings nicht erlaubt.

§. 4.

Der im §. 1. angegebene Zweck der Erziehung könnte nicht erreicht werden, wenn Kinder nur darum der Anstalt übergeben würden, damit sie die ihnen noch fehlende Fertigkeit in den Handarbeiten erlangten. Leider haben gewissenlose Aeltern dies hin und wieder gethan, und die Kinder sogleich, als sie in den Arbeiten geübt waren, aus eigennützigen Absichten zurückbehalten, ohne sich — wie rechtschaffene, für das Wohl der Kinder pflichtmäfsig sorgende Aeltern es thun müssen — darum zu bekümmern, ob die Kinder auch im Wesentlichen schon gebildet sind.

Ein Kind, welches der Gesellschaft einmal zur Erziehung übergeben worden, kann künftig

von

von den Aeltern oder Vormündern unter keinem Vorwande eher zurückgenommen werden, bis die Gesellschaft erklärt, dafs die Erziehung beendigt sey. Nur der Fall wird ausgenommen, wenn die Aeltern von Berlin wegziehen, oder wenn sie nachweisen, dafs ein Kind auf bessere Art versorgt werden könne. Der Gesellschaft steht dagegen zu jeder Zeit frei, der fernern Erziehung eines Kindes zu entsagen, und dasselbe seinen Aeltern oder Vormündern wieder zu übergeben.

§. 5.

Bevor ein Kind angenommen wird, soll dieser Abschnitt den Aeltern oder Vormündern bekannt gemacht, ihnen ein gedruckter Auszug desselben zur Achtung eingehändigt, und ein Duplikat davon zum Beweise der Einwilligung, von ihnen unterschrieben werden.

§. 6.

Allgemeine Einrichtung der Erwerbschulen.

Zu jeder Schule wird auf Kosten der Anstalt ein Quartier gemiethet, welches ausser der Wohnung des Aufsehers wenigstens zwei geräumige Zimmer enthalten mufs, von denen das eine zum Unterrichte, und das andere zur Arbeit bestimmt ist. Das Arbeitszimmer mufs etwas geräumiger seyn, als die Schulstube. Es ist so viel als möglich dahin zu sehen, dafs jedes Quartier in einer gesunden Gegend der Stadt, im Erdgeschofs, oder doch nicht höher als eine Treppe sey.

In den Schul- und Arbeitszimmern werden an jedem Fenſter Ventilators angebracht, um die nöthige Abwechſelung der Luft zu bewirken.

§. 7.

Bei jeder Schule werden nach Beſchaffenheit des Raums ſechzig bis ſiebenzig Kinder, beiderlei Geſchlechts, angeſtellt. Dieſe Zahl ſoll nicht ohne erhebliche Gründe überſchritten, und ſo viel als möglich die Gleichheit beider Geſchlechter beobachtet werden. Kein Kind erlangt den Zutritt, bevor nicht die Vorſteher der Schule über die Fähigkeit des Aufzunehmenden den Direktoren ſchriftliche Anzeige gemacht haben, und von dieſen nach vorhergegangener Prüfung die ſchriftliche Genehmigung dazu ertheilt worden iſt.

§. 8.

Jede Schule hat einen Aufſeher, welcher auſser der freien Wohnung und Feuerung ein monathliches Gehalt empfängt. Auch werden, um die Kinder weiblichen Geſchlechts zu den feineren Arbeiten anzuleiten, beſondere Aufſeherinnen dazu angenommen.

§. 9.

Die Kinder ſind in zwei Klaſſen abgetheilt. Während die eine Klaſſe den Unterricht erhält, wird die andre in einem beſondern Zimmer mit Stricken, Spinnen oder Nähen beſchäftigt. Nach

beendigtem Unterricht arbeiten beide Klaſſen noch einige Stunden gemeinſchaftlich.

§. 10.

Jede Schule hat ſechs bis acht in dem Reviere wohnende rechtſchaffene Bürger zu Vorſtehern. Sie wählen mit Genehmigung der Direktoren die bei der Schule anzunehmenden Kinder; ſie führen die Aufſicht über die allgemeine Ordnung in der Schule, und beſonders über die Arbeiten der Kinder; ſie halten zu Anfange eines jeden Monats die Reviſion über die im vorigen Monate fertig gewordenen Arbeiten, und ſetzen das den Kindern dafür beſtimmte Arbeitslohn nach der Taxe feſt. Auſser dieſen Vorſtehern führen zwei Mitglieder der Direktion bei jeder Schule die beſondere Aufſicht.

Zweiter Abſchnitt.

Von den Auſſehern der Schulen.

§. 11.

Allgemeine Pflichten derſelben.

Jeder Auſſeher muſs ſich einer geſitteten Lebensart befleiſsigen, und den Kindern kein böſes Beiſpiel geben. Er muſs den Anweiſungen der Vorſteher und der Direktion genau Folge leiſten, wenn er aber dabei erhebliche Bedenken haben ſollte, ſie der Direktion ſchriftlich, oder wenigſtens den Special-Direktoren ſeiner Schule mündlich anzeigen.

Er muſs mit allen Kindern ohne Unterſchied verſtändig und liebreich umgehen, ſie zu ihrer Schuldigkeit zwar mit Ernſt anhalten, ſich aber dabei aller pöbelhaften Schimpfwörter und aller harten und willkührlichen Beſtrafungen durchaus enthalten. Hat ein Kind grobe Unarten begangen, ſo wird der Vorfall in das Wochenbuch verzeichnet, oder wenn eine ſchleunige Unterſuchung nöthig iſt, den Vorſtehern ſogleich angezeigt, welche die Strafe beſtimmen und ſie in ihrer Gegenwart durch den Lehrer oder den Aufſeher vollziehen laſſen.

Jeder Aufſeher iſt ferner ſchuldig, in der Arbeitsſtube ſtets gegenwärtig zu ſeyn, die Kinder in der angewieſenen Arbeit zu unterrichten, und auf Ordnung und Fleiſs der Arbeitenden Acht zu geben. Alle Fragen der Kinder hat er mit Sanftmuth zu beantworten, und dahin zu ſehen, daſs er durch vernünftige Geſpräche die Kinder bei der Arbeit aufmuntere, und ihnen dazu möglichſt Luſt mache. Wird er durch Krankheit verhindert, ſein Amt gehörig zu verwalten, ſo muſs dem nächſten Vorſteher ſogleich davon Anzeige gemacht werden, damit derſelbe einſtweilen die nöthige Vorkehrung treffe.

§. 12.

Reinlichkeit und gute Sitten der Kinder.

Die Kinder verſammlen ſich an jedem Wochentage von Oſtern bis Michaelis Morgens um ſieben Uhr, und von Michaelis bis Oſtern Morgens

um acht Uhr. Sie werden um zwölf Uhr entlaſſen, und müſſen ſich nach einer Stunde wieder einfinden, ausgenommen Mittwoch und Sonnabend.

Ehe die Kinder zur Schule kommen, muſs der Aufſeher ſchon in der Schulſtube ſeyn, und auf jedes Kind bei deſſen Eintritt in die Schule genau Acht haben: ob es gekämmt, an den Händen und am Geſichte rein gewaſchen iſt, und ob deſſen Kleidungsſtücke von Staub und Schmutz geſäubert ſind? Hierzu hält er die Kinder an, und im Falle ſie unreinlich erſcheinen, müſſen ſie vorher ſich waſchen und ſäubern, wozu eine beſondre Einrichtung in jeder Schule gemacht iſt.

Auch hat der Aufſeher genau darauf zu halten, daſs ein jedes Kind bei ſeinem Eintritt und Weggehen ihn durch eine Verbeugung anſtändig begrüſse, welches ihnen freundlich zu erwiedern iſt.

§. 13.

Sobald die Kinder verſammlet ſind, und etwa zehn Minuten nach der geſetzten Stunde, müſſen ſich alle in einen Kreis ehrerbietig herumſtellen; der Aufſeher hat das ihm vorgeſchriebene Gebet langſam und auf eine Andacht befördernde Art den Kindern vorzuſprechen, alsdann einen oder zwei Verſe aus einem Liede vorzuſagen, und darauf zu halten, daſs ſie von allen Kindern mit gedämpfter Stimme geſungen werden. Wenn dieſes

geſchehen iſt, ſo entläſst er die Kinder, den einen Theil in die Lehrſtunde, den andern in die Arbeitsklaſſe. Eben ſo wird am Abend die Schule mit Gebet und Geſang beſchloſſen.

Der Aufſeher muſs auch dafür ſorgen, daſs die Kinder ohne Ungeſtüm und Poltern nach und nach ſich entfernen, und ſo weit er ſie beobachten kann, auf der Straſse keinen Unfug treiben.

§. 14.

An jedem Sonn- und Feſttage müſſen die erwachſenen Kinder Vormittags gegen neun Uhr ſich in der Schule einfinden. Der Aufſeher unterſucht zuerſt die Reinlichkeit ihrer Kleidung, dann hält er das vorgeſchriebene Gebet, und führt nachher die Kinder in die Kirche auf den für ſie beſtimmten Platz. Er ſieht genau darauf, daſs ſie ſich ſtill und anſtändig betragen, die Lieder gehörig mitſingen, und der Predigt aufmerkſam zuhören, damit ſie bei der am folgenden Tage vom Lehrer zu haltenden Wiederholung den Hauptinhalt angeben können.

§. 15.

Reinlichkeit der Zimmer.

Die Lehr- und Arbeits-Stube hat der Aufſeher in der äuſserſten Reinlichkeit und Ordnung zu erhalten, ſo daſs man zu keiner Zeit Schmutz und Unſauberkeit oder übeln Geruch wahrnehme. Zum Ausfegen, Abwiſchen und Säubern der Stuben,

Tiſche, Bänke u. ſ. w. muſs er die erwachſenen Kinder ſelbſt mit anführen, und ſie in einer dazu ſchicklichen Zeit damit beſchäftigen. Auch müſſen täglich in jeder Jahreszeit in beiden Stuben die Fenſter Morgens und Abends geöfnet werden, damit beſtändig friſche und reine Luft die Zimmer durchſtreiche.

§. 16.

Fleifs der Kinder.

Ueber den Fleifs der Kinder ſowohl in den Lehr- und Arbeits-Stunden, über ihre Fortſchritte und Gemüths-Eigenſchaften, hat der Lehrer ein Buch zu halten. In daſſelbe trägt er die täglich auf Zetteln gemachten Bemerkungen alle Sonnabend ganz genau ein, und füllt bei jedes Kindes Namen auch die Rubriken: Fleifs und Fortſchritte in den Lehrſtunden aus. Damit er aber wiſſen könne, welche Kinder fleifsig und unfleifsig zur Schule kommen, ſo hat er ein beſondres Verzeichnifs aller Schulkinder zu halten, bei welchem er täglich anmerken muſs: wie viel Stunden ein jedes Kind gefehlt hat? Sollte ein Kind zwei Tage hintereinander gar nicht zur Schule kommen, ſo hat er ſich perſönlich oder durch andre Kinder, denen er trauen kann, bei den Aeltern deſſelben nach den Urſachen ſeines Ausbleibens zu erkundigen, und dieſe Urſachen in dem Wochenbuche zu bemerken.

§. 17.

Ordnung der Geräthschaften.

Der Aufseher muſs dafür sorgen, daſs die Lehrbücher, Schreibebücher, Federn und alles, was die Kinder in den Lehrstunden gebrauchen, jedesmal sehr ordentlich wieder von ihnen in das dazu bestimmte Behältniſs gelegt werde, und er muſs darin durchaus keine Versäumniſs oder Verwechselung gestatten.

Eine gleiche Ordnung muſs er in Ansehung ihrer Arbeiten beobachten lassen, so daſs davon nach geendigter Schulzeit nie etwas in der Arbeitsstube zu sehen sey.

§. 18.

Ordnung bei den Arbeiten.

Ueber die ihm übergebenen Materialien zur Arbeit, als Wolle, Garn, Flachs, Zwirn u. s. w. hält er nach der ihm darüber ertheilten besonderen Anweisung eine ordentliche und genaue Rechnung, und muſs sich darin der sorgfältigsten Wirthschaftlichkeit befleiſsigen. Er sorgt dafür, daſs jedes Kind nach seinen Fähigkeiten zur Arbeit angehalten, und darin gehörig unterrichtet werde. Er muſs diejenigen Kinder, welche einerlei Art von Arbeit verrichten, jederzeit zusammenstellen, und dem Geschicktesten von ihnen die besondre Aufsicht über die andren auftragen, wofür diesem Kinde zuweilen eine kleine Belohnung gereicht werden kann.

Er muſs ferner die Einrichtung treffen, daſs am Ende eines jeden Monats genau überſehen und beſtimmt werden könne: wie viel jedes Kind gearbeitet habe? Er fertigt darüber ein Verzeichniſs an, überreicht daſſelbe jedesmal den zur Reviſion ſich einfindenden Vorſtehern, und liefert zugleich die fertig gewordene Arbeit an ſie ab.

Er muſs durchaus nicht geſtatten, daſs die Kinder von dem, was zur Schule gehört, irgend etwas anders, als die zu ihrer Beſchäftigung im Hauſe beſtimmten, und jedem Kinde anzuweiſenden Arbeiten, unter welchem Vorwande es auch ſey, mit nach Hauſe nehmen.

Dritter Abſchnitt.

Vom Schul-Unterrichte.

§. 19.

Bei dem Schul-Unterrichte wird lediglich darauf geſehen, den Kindern die einem künftigen Dienſtboten, Landmann oder Handwerker unentbehrlichen Kenntniſſe und Geſchicklichkeiten mit möglichſter Erſparung von Zeit und Aufwand beizubringen.

Das Gedächtniſs wird mit Auswendiglernen des Katechismus und einiger erbaulichen Lieder aus dem eingeführten Geſangbuche beſchäftigt; zur Aufmerkſamkeit wird der Lehrer durch Fragen über die Theile und Beſchaffenheiten ſolcher Gegenſtände, die den

Kindern täglich vor Augen kommen, zu erwecken suchen, und durch Vergleichen und Unterscheiden von Dingen, die zum Kreise der Kinder gehören, ihr Nachdenken üben. Dem Verstande werden vornehmlich möglichst klare Begriffe von den vornehmsten Beschäftigungen, Gewerben und Pflichten des bürgerlichen Lebens beigebracht. Von der Naturgeschichte und der natürlichen Beschaffenheit der nächsten Länder, besonders des Vaterlandes, wird den Kindern so viel gesagt, als sie davon verstehen und gebrauchen können; wohin besonders praktische Begriffe vom Feld- und Gartenbau gehören. Auf die Bildung ihres Herzens wird der Lehrer insbesondre durch biblische Geschichten und andre Erzählungen zu wirken suchen, und ihren Gemüthern Gesinnungen der Gottesfurcht, der Redlichkeit, des Gehorsams gegen die Obrigkeit, der Dienstfertigkeit, und eine durchgängige Liebe zur Ordnung einzuflößen bemüht seyn.

Ueber alles dieses wird auf die nähere Vorschrift und Anleitung, welche jedem Lehrer beim Antritt übergeben ist, Bezug genommen.

Die Geschicklichkeiten, zu welchen die Kinder geübt werden sollen, sind übrigens folgende:

1) Geschriebenes und Gedrucktes fertig und gut lesen;

2) eine Kirchenmelodie richtig singen; Fertigkeit im Aufschlagen biblischer Stellen;

3) Schreiben, deutlich und orthographisch;

4) das nothdürftige Rechnen, so wohl auf dem Papiere als im Kopfe;

5) eine Rechnung, Quittung, Aufschrift auf einem Briefe u. s. w. ordentlich anfertigen.

Vierter Abschnitt.

Von den Arbeiten der Kinder.

§. 20.

Allgemeine Grundsätze.

Der vornehmste Zweck bei den Arbeiten ist dahin gerichtet, dass die Kinder zur Stetigkeit und Arbeitsamkeit gewöhnt, und zu einer Beschäftigung, die ihnen zum künftigen Fortkommen nützlich ist, angeleitet werden.

Jedes Kind ohne Unterschied des Geschlechts, welches noch nicht hinreichende Fertigkeit im Strumpfstricken erlangt hat, wird zuerst darin geübt. Nach diesem folgt die Uebung im gewöhnlichen Nähen. Auch hier wird nicht auf den Unterschied der Geschlechter gesehen, weil es für Knaben gleich wichtig ist, dass sie im Stande sind, ihre Kleidungsstücke selbst auszubessern.

Wenn ein Kind in diesen beiden Stücken hinreichende Uebung erlangt hat, so kommt es auf den bewiesenen Grad seiner Fähigkeit oder Geschicklichkeit an, zu welcher Art von Arbeit es weiter angeleitet werden solle. Kinder von geringerer Fähigkeit oder Geschicklichkeit werden nur mit gröbern Arbeiten be-

ſchäftigt, beſonders mit Spinnen des Flachſes und der Baumwolle.

Zeigt ein Kind mittelmäſsige Fähigkeit und Geſchicklichkeit, ſo wird es zu beſſern Arbeiten angeſtellt: Knaben zu Verfertigung von Netzen, kleinen Bändern u. ſ. w. Mädchen zum Spinnen feiner Wolle, zum Nähen der Kleidungsſtücke für die Anſtalt u. ſ. w.

Einem Kinde welches vorzügliche Fähigkeit und Geſchicklichkeit zeigt, werden feinere Arbeiten gegeben; Seidewickeln, Nähen feiner Wäſche u. ſ. w. Die Geſellſchaft wird ſich auch Mühe geben, Gelegenheit zu finden, wo die Knaben zur Gartenarbeit oder zu andern die körperlichen Kräfte ausbildenden nützlichen Geſchäften angeführt werden können.

§. 21.

Feſtſetzung des Arbeitslohns.

Dasjenige, was die Kinder durch ihre Arbeit verdienen, wird ihnen ganz überlaſſen. Um dies ohne Schwierigkeiten beſtimmen zu können, wird von Sachverſtändigen eine Taxe des Werthes der Arbeiten nach ihren verſchiedenen Gattungen angefertigt, dabei aber auf den der Kaſſe durch verdorbene Materialien entſtehenden Verluſt und auf den zur Unterhaltung der Geräthſchaften erforderlichen Aufwand Rückſicht genommen. Nach dieſer Taxe ſetzen die Vorſteher bei der jedesmaligen Reviſion den Verdienſt eines Kindes feſt, und tragen denſelben in das vom Aufſeher angefertigte Verzeichniſs ein. Ein Theil davon

kann jedem Kinde nach dem Gutfinden der Vorfteher zur eigenen Verwendung fogleich baar ausgezahlt werden; der Ueberreft aber wird aufbewahrt, und entweder zu den Bedürfniffen des Kindes verwendet, oder den Aeltern zu diefem Behuf ausgehändigt.

Fünfter Abfchnitt.

Von den Vorftehern.

§. 22.

Annahme und Entlaffung derfelben.

Bei jeder Schule werden von der Direktion fechs bis acht Vorfteher beftellt, welche die Gegend, in welcher die Schule angelegt ift, unter fich dergeftalt vertheilen, dafs jeder fein beftimmtes Revier hat. Das Amt eines Vorftehers währt jedesmal bis zur jährlichen General-Verfammlung, und wenn ein Vorfteher nicht vier Wochen vorher der Direktion fchriftlich aufkündigt, fo wird angenommen, dafs derfelbe das Amt noch ein Jahr behalten wolle. Die Direktion ift auch befugt, einen Vorfteher fchon im Laufe des Jahres zu entlaffen, und einen andern an feine Stelle nach vorhergegangener Wahl der übrigen Mitvorfteher zu ernennen. Jeder neue Vorfteher foll der Schule durch ein Mitglied der Direktion vorgeftellt, und zur Verwaltung feines Amtes angeleitet werden.

§. 23.

Auswahl und Anftellung der Kinder.

Die erfte Obliegenheit der Vorfteher befteht darin, fich von den in ihrem Reviere befindlichen armen

Kindern, vollſtändige Kenntniſs zu verſchaffen, und auch die nach und nach damit vorgehenden Veränderungen zu beobachten.

Unter dieſen Kindern wählen ſie nach gehaltener Rückſprache mit den Aeltern oder Vormündern diejenigen aus, welche nach den im §. 2. angegebenen Erforderniſſen zur Aufnahme fähig ſind. Kinder, welche gute Aeltern haben, von ihnen nothdürftig unterhalten werden, und dabei einige Fähigkeit zeigen, werden vorzüglich aufgenommen. Dabei haben jedoch die Vorſteher gewiſſenhaft den Special-Direktoren anzuzeigen, ob die Aeltern der vorgeſchlagenen Kinder etwa des Vermögens ſeyn, die Kinder ohne Schwierigkeit in andern Schulen gegen Bezahlung ausbilden laſſen zu können? Auch haben ſie ſolche Aeltern mit ihrem Geſuche abzuweiſen, denen ſie es zutrauen, daſs ſie die Kinder nur auf kurze Zeit, und des eignen Vortheils wegen, der Anſtalt übergeben möchten.

So bald die vorgeſchlagenen Kinder von der Direktion genehmigt ſind, laſſen die Vorſteher von deren Aeltern oder Vormündern die Bedingungen des §. 3. und 4. unterſchreiben oder mit Kreuzen unterzeichnen, ſtellen ihnen ein Exemplar davon zu, und ſorgen nun für die gehörige Anſtellung der Kinder.

Sollte ein Kind wegen anhaltender Krankheit, ſchlechter Aufführung oder aus andern Gründen, bei dem Inſtitute nicht länger behalten werden können; ſo wählen die Vorſteher ein andres Kind an deſſen

Stelle, zeigen dies der Direktion schriftlich an, und verfahren nach erfolgter Genehmigung auf vorstehende Art.

Entsteht eine Veränderung blos daher, weil die Aeltern, oder diejenigen, bei welchen ein Kind sich aufhält, eine andre von der Schule zu sehr entfernte Wohnung beziehen; so wird das Kind an diejenige Schule gewiesen, welche der neuen Wohnung am nächsten ist, und zu diesem Behuf von den Vorstehern der vorigen Schule die nöthige Anzeige bei der Direktion gemacht.

§. 24.

Von Unterstützung der Kinder mit Gelde oder Kleidungsstücken.

Die Gesellschaft kann sich in der Regel nicht einlassen, für die aufgenommenen Kinder, ausser dem freien Unterrichte, noch beträchtlichen Aufwand zu ihrem Unterhalte an Kleidungsstücken Lebensmitteln, u. s. w. zu machen. Bei fleissigen Kindern kann dennoch der ihnen überlassene Verdienst der Arbeit zur Hülfe dienen.

Indess wird solchen Kindern, welchen bei ihrer Aufnahme die nöthigen Kleidungsstücke fehlen, und die von ihren Aeltern oder Verwandten damit nicht versehen werden können, das Unentbehrlichste gereicht werden. Die Vorsteher bemerken in ihrer Anzeige an die Direktion, wie viel das Kind bedarf; die Direktion bestimmt nachher,

was dem Kinde gegeben werden soll, und ertheilt die Anweisung auf die Kasse.

Eben so wird es gehalten, wenn ein bereits aufgenommenes Kind durch Zufälle in die Lage kommen sollte, dass es von seinen Aeltern oder Verwandten die nöthigen Kleidungsstücke nicht erhalten könnte. Doch wird den Vorstehern empfohlen, mit dieser Unterstützung nicht freigebig zu seyn, weil sonst die Kasse zu sehr belästigt werden könnte, vielmehr die Aeltern oder Verwandten so viel als möglich zur Erfüllung ihrer Pflicht anzuhalten.

Wird ein aufgenommenes Kind von einer gefährlichen Krankheit befallen, oder erheblich verwundet, so sind die Vorsteher des Reviers eben so befugt, als verbunden, für die Heilung eines solchen Kindes gehörig Sorge zu tragen, und dazu aus der Kasse den nöthigen Zuschuss zu geben, wenn die Aeltern oder Verwandten unvermögend sind. Sie zeigen einen solchen Vorfall in dem monathlichen Berichte an, und reichen nachher die Berechnung des Vorschusses ein, da denn die Direktion wegen der Zahlung das Nöthige verfügt.

Damit die Kinder vor den Gefahren der Blattern in Sicherheit gestellt werden, wird man sie unter der Aufsicht eines geschickten Arztes, mit Einwilligung ihrer Aeltern, einimpfen lassen. Die Vorsteher haben in ihren Listen diejenigen Kinder, welche diese verheerende Krankheit noch nicht über-

überſtanden haben, anzumerken, und von der Direktion wird alsdann die weitere Veranſtaltung getroffen werden.

Zu kleineren Unterſtützungen, welche nicht vorhergeſehen werden können, zu den Belohnungen für fleiſsige Kinder, und zu andern auſserordentlichen Ausgaben wird die Direktion in jedem Quartale nach Beſchaffenheit der Kaſſe eine beſtimmte Summe feſtſetzen, dieſe mit Rückſicht auf des beſondere Bedürfniſs jeder Schule vertheilen, und an die Vorſteher auszahlen laſſen. Die Verwendung derſelben nach den Grundſätzen des Inſtituts, bleibt ihrer gewiſſenhaften Beurtheilung überlaſſen, und ſie reichen am Schluſſe des Quartals eine Berechnung darüber ein. Es wird ihnen aber auch hier empfohlen, nicht freigebig zu ſeyn, und in keinem Falle die für das Quartal ausgeſetzte Summe zu überſchreiten, weil es ſonſt auf ihre Gefahr geſchehen würde.

§. 25.

Aufſicht über die Schule.

Das wichtigſte Geſchäft der Vorſteher, beſteht in der fortwährenden Aufſicht über die Schule ihres Reviers. Jeder von ihnen iſt dazu in gleichem Grade befugt und verbunden; doch können ſie zu ihrer Erleichterung die Abrede treffen: daſs in jedem Monate zwei von ihnen die beſondre Aufſicht übernehmen, und ſo von Monat zu Monat abwechſeln.

Die Lebensart und das Betragen des Aufſehers und der Aufſeherin müſſen ſie genau beobachten, ſie über die bemerkten Fehler vermahnen, und wenn dies unwirkſam ſeyn ſollte, der Direktion davon Anzeige machen. Sie müſſen von Zeit zu Zeit die Schule beſuchen und nachforſchen, ob ſo wohl beim Unterrichte als bei der Arbeit gehörig verfahren werde? Die hier entdeckten Fehler und Unordnungen ſtellen ſie vorläufig ab, oder machen in erheblichen Fällen der Direktion davon Anzeige.

§. 26.

Monatliche Reviſion.

Die beiden Vorſteher, welche die beſondre Aufſicht übernommen haben, halten an einem beſtimmten Tage zu Anfang eines jeden Monats die Reviſion. Sie unterſuchen zuerſt: ob alle Kinder die Schule ordentlich beſucht haben? und laſſen diejenigen in das Tagebuch eintragen, welche ohne gegründete Entſchuldigung ausgeblieben ſind. Sie unterſuchen ferner: ob die Kinder nothdürftig und reinlich gekleidet ſind? und veranſtalten, daſs den etwa gemachten Erinnerungen nach Anleitung des §. 24. abgeholfen werde. Alsdann laſſen ſie vom Aufſeher das Wochenbuch vorlegen, beſtimmen die Belohnungen oder Strafen der erheblichſten Vorfälle nach den Grundſätzen des §. 27. und 28., laſſen dieſe durch den Aufſeher in das Tagebuch verzeichnen, auch die etwa nöthig gefundenen körperlichen Züchtigungen ſo gleich in ihrer Gegenwart vollziehen. Zuletzt halten ſie über die

in dem Monat verfertigten Arbeiten mit jedem Kinde Abrechnung.

Es kommen hier nur solche Arbeiten in Betracht, welche vollendet, und ohne erheblichen Tadel gefunden sind.

Jedes der Kinder liefert seine Arbeiten ab, die Vorsteher vergleichen sie mit dem nach §. 13. vom Aufseher angefertigten Verzeichnisse, setzen das jedem Kinde zukommende Arbeitslohn nach der Taxe fest, tragen es in die Liste ein, und zahlen an solche Kinder, welchen ein Theil dieses Arbeitslohnes ohne Gefahr zur eignen Verwendung überlassen werden kann, denselben sogleich aus. Der übrige Theil des Arbeitslohns wird für die Kinder berechnet, in das darüber für jedes Kind zu haltende besondre Buch eingetragen, und die abgelieferte Arbeit nebst der Liste darüber jedesmal sogleich an den Vorsteher des Magazins abgeliefert.

§. 27.

Bestrafung der Kinder.

Bei Bestrafung der Kinder haben die Vorsteher folgende Grundsätze zu beobachten.

Jugendlicher Muthwille wird mit Verweis, Herabsetzung, Versagung der Freistunden, oder auch Entziehung des wöchentlichen Taschengeldes; grobe Nachlässigkeit oder Bosheit aber mit

leichten der Gesundheit nicht nachtheiligen körperlichen Züchtigungen, welche jederzeit sogleich in Gegenwart der Vorsteher durch den Aufseher vollzogen werden müssen, bestraft.

Ein Kind, welches wegen ein und desselben Vergehens schon dreimal bestraft ist, und sich dessen zum vierten male schuldig macht, wird ausser der Strafe noch in das besondere Buch geschrieben.

Sollten sich bei einem Kinde so grobe moralische Fehler äussern, dass es ohne Gefahr der übrigen nicht länger in der Schule gelassen werden könnte: so haben die Vorsteher demselben den Besuch der Schule vorläufig zu untersagen, und davon der Direktion schleunig schriftliche Anzeige zu machen, welche die weitere Verfügung treffen wird.

§. 28.

Belohnungen der Kinder.

So wie die Vorsteher das Recht haben, Strafen festzusetzen, so sind sie auch befugt, Belohnungen auszutheilen. Kinder, welche von den Aufsehern zur Unteraufsicht oder zur Reinigung der Stuben, Tische, Bänke u. s. w. gebraucht sind, erhalten dafür wöchentlich ein Geschenk zur eignen Verwendung. Solchen Kindern, die sich durch Fleiss und Geschicklichkeit auszeichnen, werden auf gleiche Art kleine Prämien in baarem Gelde oder Kleidungsstücken gegeben. Ein Kind, welches sich

ganz vorzüglich hervorgethan hat, wird auſserdem von den Vorſtehern in Gegenwart der übrigen gelobt, und auf die Belohnungstafel geſchrieben. Sollte es rathſam ſeyn, einem ſolchen Kinde ſogleich eine hervorſtechende Belohnung zu geben, ſo können die Vorſteher bei der Direktion auf die Bewilligung eines Ehrenkleides antragen.

§. 29.

Aufſicht über die Lebensart der Kinder auſſer der Schule.

Auſser der Aufſicht über die Schule, müſſen die Vorſteher auch genau beobachten: wie die Kinder in ihren Wohnungen von den Aeltern oder Verpflegern gehalten werden? ob ſie gehörige Koſt und Kleidung erhalten? ob die Aeltern oder Verpfleger ſie hart behandeln? ihnen böſe Beiſpiele geben? oder ſonſt erhebliche Fehler in der Erziehung begehen. Dieſe Aufſicht liegt beſonders jedem Vorſteher in ſeinem Reviere ob; er muſs von Zeit zu Zeit die nöthigen Nachforſchungen darüber in den Wohnungen der Aeltern oder Verpfleger anſtellen, ihnen über die bemerkten Fehler ernſtliche Weiſung — allenfalls mit Zuziehung des Beichtvaters — ertheilen; wenn aber dieſe fruchtlos bleiben ſollte, der Direktion davon Nachricht geben. In Fällen, die keinen Aufſchub leiden, kann er auch ſogleich vorläufige Verfügung treffen, wenn er vorher mit den Direktoren der Schule Rückſprache gehalten hat.

§. 30.

Quartal-Anzeige.

Gegen das Ende eines jeden Quartals verſammeln ſich die Vorſteher jeder Schule, um über die zum Beſten derſelben zu machenden Verfügungen mit einander zu berathſchlagen, und eine gemeinſchaftliche Anzeige von dem Zuſtande der Schule abzufaſſen. Dieſe Anzeige enthält beſonders

a) die Zahl der Kinder, welche bei der Schule wirklich angeſtellt ſind,

b) den Betrag ihrer Arbeiten im Laufe des Quartals;

c) erhebliche Erinnerungen gegen das Betragen der Lehrer oder Aufſeher,

d) erhebliche Erinnerungen gegen die Aufführung eines der Kinder,

e) beſondere Vorfälle, bei welchen eine Verfügung der Direktion nöthig iſt.

Dieſe Anzeige wird von den Vorſtehern unterſchrieben, und ſpäteſtens am vorletzten Tage im Quartale dem Sekretair der Geſellſchaft überſchickt, welcher ſie bei der nächſten Verſammlung der Direktion vorlegt.

Sechster Abschnitt.

Von der Kasse und dem Magazine der Anstalt.

§. 51.

Von der Kasse der Gesellschaft.

Wer der Gesellschaft noch beitreten, oder einen aufserordentlichen milden Beitrag geben will, wird ersucht, sich an das Komtoir der Herren Schickler zu wenden, welche die Führung der Kasse dieser Anstalt gütig übernommen haben.

Die fortgehenden Beiträge werden jederzeit zu Anfang eines Quartals durch den Bothen eingefordert. Zu diesem Behuf ist ein Buch angefertigt, in welches sämmtliche Mitglieder nach alphabetischer Ordnung dergestalt eingetragen sind, dafs bei jedem der zu zahlende Beitrag nach den vier Quartalen abgetheilt ist. Der Bothe überreicht das Buch, und das zahlende Mitglied bemerkt darin die geschehene Entrichtung des Beitrags, welches die Stelle der Quittung vertritt. Der Bothe liefert an jedem Tage die Einnahme an die Kasse abliefern, auch dafür sorgen, dafs in dem ersten Monate eines jeden Quartals sämmtliche Beiträge eingezogen werden. Die etwa bleibenden Rückstände werden am Ende des Quartals der Direktion angezeigt.

Die Ausgaben sind theils bestimmte, theils unbestimmte. Von den bestimmten, welche in der

Miethe für die Schulwohnungen, den Gehalten der Aufseher, Lehrer u. s. w. bestehen, wird die Direktion gegen Anfang eines jeden Quartals den Etat anfertigen und der Kasse mittheilen, wonach ohne weitere Rückfrage die Auszahlung vorgenommen wird. Alle übrigen Ausgaben setzen zu ihrer Gültigkeit nothwendig eine schriftliche Verfügung der Direktion voraus, welche dabei zum Belag aufbehalten werden muss. Damit jedoch bei der Kasse alle Weitläuftigkeit möglichst vermieden werden möge, wird die Direktion in jedem Quartale nach Beschaffenheit der Kasse eine bestimmte Summe zu den Unterstützungen und Belohnungen für die Kinder aussetzen, und diese mit Rücksicht auf das Bedürfniss einer jeden Schule vertheilen. Nach diesem Vertheilungsplane geschieht die Auszahlung von der Kasse, welche übrigens von der weiteren Berechnung, die nach §. 24. den Vorstehern obliegt, frei ist. Ueber die Einnahme und Ausgabe der Kasse, wird sowohl ein Journal als auch ein nach den verschiedenen Titeln eingerichtetes Hauptbuch geführt, welches zugleich statt der Rechnung dient.

Am Ende des Monates März eines jeden Jahres, wird daraus ein Abschluss angefertigt, durch die Direktion mit der Rechnung und den Belägen genau verglichen, und alsdann bei der jährlichen Generalversammlung den Mitgliedern zur Durchsicht vorgelegt.

§. 32.

Von dem Magazine.

Das Magazin begreift die Vorräthe an Materialien und Geräthschaften zu den Arbeiten der Kinder, so wie auch die in jedem Monate fertig gewordenen und abgelieferten Arbeiten in sich.

Dem Verwalter des Magazins wird zur Anschaffung der Materialien und Geräthschaften, ingleichen zur Bezahlung des Arbeitslohns, ein verhältnifsmäfsiger Vorschufs durch Verfügung der Direktion aus der Kasse gezahlt, worüber er genaue Rechnung führt.

Er läfst ferner auf schriftliche Anweisung der Vorsteher an die verschiedenen Schulen die erforderlichen Materialien und Geräthschaften verabfolgen, nimmt zu Anfang eines jeden Monates die fertig gewordenen Arbeiten nach den §. 18. und 26. beschriebenen Listen in Empfang, und zahlt dafür den Betrag des ausgeworfenen Arbeitslohns an die Vorsteher, zur weitern Vertheilung unter die Kinder oder deren Aeltern und Vormünder.

Ueber die Materialien, Geräthschaften, und fertig gewordenen Arbeiten wird eine besondere Rechnung geführt, und so eingerichtet, damit daraus das Verhältnifs der gelieferten Materialien und Geräthschaften mit dem Beitrage der Arbeit sowohl im Ganzen, als bei jeder einzelnen Schule, übersehen werden könne.

Am Ende des Monates März eines jeden Jahres werden auch diese Rechnungen abgeschlossen, und durch die Direktion untersucht.

Siebenter Abschnitt.

Von der Direktion.

§. 33.

Die Direktion besteht aus acht bis zwölf Mitgliedern, welche bei der jedesmaligen jährlichen Versammlung erwählt werden. Sollte im Laufe des Jahres das eine oder andere Mitglied abgehen, so können die übrigen die erledigten Stellen wieder besetzen.

Die Direktion vertritt in allen Angelegenheiten der Anstalt die Stelle der Gesellschaft, nur allein Veränderungen in der Grundverfassung ausgenommen. Sie veranstaltet die Miethung und Einrichtung der Quartiere zu den Schulen, verfügt über die Annahme oder Entlassung der Kinder, und über die denselben zu reichende Unterstützung, bestellt die Aufseher, Lehrer und Vorsteher, und ordnet überhaupt alles an, was zur Ausführung des Plans gehört.

Am zweiten Freitage eines jeden Monats Nachmittags hält sie ihre gewöhnlichen Versammlungen, und es werden ihr die Listen vom verflossenen Monate mit den etwa eingekommenen Anzeigen der Vorsteher und andern Eingaben vor-

gelegt. Sie faßt ihre Beschlüsse nach Mehrheit der anwesenden Mitglieder ab, und es ist hinreichend, wenn wenigstens drei Mitglieder gegenwärtig sind.

Achter Abschnitt.

Von den jährlichen Versammlungen.

§. 34.

Zu Anfange des Monats September eines jeden Jahres wird eine allgemeine Versammlung der Mitglieder dieser Gesellschaft veranstaltet, und der dazu von der Direktion bestimmte Tag durch die öffentlichen Blätter bekannt gemacht.

Diese Versammlung hat den dreifachen Zweck:

a) öffentliche Prüfung des Zustandes der Anstalt und der Rechnungen,

b) Wahl der Mitglieder zur Direktion für das folgende Jahr,

c) die etwa nöthigen Veränderungen in der Grundverfassung.

Zur Erreichung des ersten Zwecks werden die Rechnungen über die Kasse und über das Magazin mit den davon gemachten Abschlüssen, ingleichen die Listen von den bei jeder Schule angestellten Kindern, und den durch sie verfertigten Arbeiten, vorgelegt, und die nöthigen Erläuterungen darüber ertheilt.

Zur Direktion und zu den Ausschüssen für das folgende Jahr, bringt die abgehende Direktion die zu wählenden Mitglieder in Vorschlag; sie entwirft auch die Punkte, worauf die Berathschlagung zu richten ist. Der Ordnung wegen kann keiner von den Mitgliedern bei der Versammlung etwas zum Vortrag bringen, wenn er nicht zuvor der Direktion, wenigstens am Tage vor der Versammlung davon schriftliche Nachricht gegeben hat.

Bei der Versammlung führt dasjenige anwesende Mitglied der Direktion, welches bei seiner Wahl die mehresten Stimmen gehabt hat, den Vorsitz; die Beschlüsse werden nach Mehrheit der anwesenden Mitglieder abgefaßt, und jedes anwesende Mitglied hat, ohne weitern Unterschied, eine Stimme.

§. 35.

Alle Jahre wird mit Zuziehung der Aeltern und der angesehenen Bewohner des Revieres eine Prüfung in jeder Schule, nachher aber eine öffentliche Prüfung aller Schulen angestellt, der Tag zu der letztern durch die Zeitungen bekannt gemacht, und das Publikum eingeladen.

Diese öffentliche Prüfung ist dazu bestimmt, die Fortschritte der Kinder sowohl in den Schulkenntnissen als in der Arbeit zu beweisen. In den Schulkenntnissen wird ein Examen gehalten, und von den Arbeiten werden Proben vorgezeigt. Bei

den besondern Prüfungen jeder einzelnen Schule muſs auſser den Vorſtehern wenigſtens ein Mitglied der Direktion gegenwärtig ſeyn. Diejenigen Kinder, welche in das Strafbuch eingetragen ſind, werden von den übrigen abgeſondert geſtellt; ihre Fehler von einem der Vorſteher ihnen vorgehalten, und nachdrückliche Ermahnungen beigefügt. Dagegen werden Kinder, deren Nahmen auf der Belohnungstafel ſtehen, als beifallswürdige Muſter dargeſtellt; ſie erhalten kleine Belohnungen an Gelde oder Kleidungsſtücken und — wenn die Direktion es bewilligt hat — das Ehrenkleid.

Diejenigen Kinder, welche das Ehrenkleid erhalten, und es nachher wegen begangener Fehler nicht wieder verlohren haben, wird die Geſellſchaft auch nach beendigter Erziehung ganz vorzüglich unterſtützen, und wenn ſich Künſtlertalente bei ihnen zeigen, zu deren Entwickelung und Ausbildung behülflich ſeyn.

Berlin, den 27. Dezember 1798.

Die Direktion der Erwerbſchulen.

v. Beyer. Bohm. Goſsler. Meierotto. Ramsbach. Sack. Schultz. Splittgerber. Zöllner.

Um nun den jetzigen blühenden Zuſtand der Anſtalt zu zeigen, folgt hier die letzte, den 23ſten

August 1799 von der Direktion bekannt gemachte Nachricht:

Sechste Nachricht über den Fortgang der seit dem Jahre 1793 hier errichteten Erwerbschulen.

Den Mitgliedern der Gesellschaft und allen menschenfreundlichen Beförderern der Erwerbschulen legen wir folgende Resultate aus den Rechnungen vor, um daraus den Zustand der Anstalt am Schlusse des sechsten Jahres ihrer Fortdauer gefällig zu übersehen.

	Rthlr.	Gr.	Pf.
Am 1sten April 1798 war der Kassen-Bestand	3694	19	10
Bis zum 1sten April d. J. sind eingenommen:			
1) an bestimmten Beiträgen von den Mitgliedern der Gesellschaft	3568	4	—
2) für verkaufte Fabrikate der Schulen	1907	23	3
3) von der Kämmerei des hiesigen Magistrates, an gesammelten Beiträgen bei Gelegenheit der Huldigung	3301	20	10
4) von der Kaufmannschaft bei eben dieser Gelegenheit	300	—	—
5) von dem Gastwirthe Herrn Berger	250	—	—
6) vom Casino	40	—	—
Summa	12962	19	11

	Rthlr.	Gr.	Pf.
Transport	12962	19	11
7) an Zinsen, Agio vom Golde, und andern aufserordentlichen Einnahmen	305	13	6
zusammen	13268	9	5

Die Ausgaben vom 1. April 17[illegible] betragen überhaupt 4759 16 1

Es ist also Bestand geblieben 8508 17 4

wovon 7500 Rthlr. bei der Königlichen Seehandlungs-Sozietät zinsbar belegt sind.

Die bemerkte Summe der Ausgaben enthält folgende einzelne Rubriken:

	Rthlr.	Gr.	Pf.
a) Gehalt der Lehrer und Aufseher	1869	—	—
b) Miethe und Holz	1091	9	5
c) Für Wolle, Flachs, Leinwand und andre Materialien zu den Arbeiten der Kinder	410	9	—
d) Gezahltes Arbeitslohn nach der Taxe	595	18	7
e) Für Lichte, Oehl und andere Unterhaltungs-Kosten	500	21	3
f) Gratifikationen der Lehrer und Aufseher, Besoldung des Boten u. s. w.	400	11	9
g) Für Einrichtung der achten Erwerbschule	71	18	5
zusammen	4759	16	1

Das gegenwärtige Vermögen der Anstalt besteht:

	Rthlr.	Gr.	Pf.
in den bei der Kaſſe vorhandenen	8528	17	4
und in dem Werthe der vorhandenen Materialien und Fabrikate	1020	—	—
zuſammen	9548	17	4
Beim vorjährigen Abſchluſſe war das Vermögen	5990	3	3
Es hat ſich alſo vermehrt um	3558	14	1

Dieſen beträchtlichen Zuwachs verdankt die Anſtalt der wohlwollenden Verfügung des Königs Majeſtät vom 17ten Junii v. J. durch welche, ſtatt der feierlichen Einholung und Erleuchtung der Stadt, eine Sammlung freiwilliger Beiträge für das Bürger-Rettungs-Inſtitut und für die Erwerbſchulen nachgelaſſen iſt, bei welcher das hieſige Publikum ſeine rühmliche Mildthätigkeit aufs neue bewieſen hat.

Um den menſchenfreundlichen Zweck ſogleich zu erfüllen, iſt ſeit dem erſten Oktober v. J. die achte Erwerbſchule auf der Königsſtadt, in der Baumgaſſe errichtet worden, und es ſind am letzten März d. J. überhaupt 555 Kinder angeſtellt geweſen.

Bei der erſten Schule 71 Kinder
— — zweiten — 64 —
— — dritten — 71 —
— — vierten — 70 —

Bei

Bei der fünften Schule	73	Kinder
— — sechsten —	58	—
— — siebenten —	66	—
— — achten —	61	—
zusammen	555	Kinder.

Die Kinder werden noch immer auſser den Schulſtunden durch Stricken, Spinnen, Nahen, und andere für ihre künftige Beſtimmung nützliche Arbeiten beſchäftigt. Man hat jedoch mit gutem Erfolge die Einrichtung getroffen, daſs ſie zum gröſsten Theile für ſich ſelbſt oder für ihre Bekannten, und nur wenn es daran fehlt, für die Anſtalt arbeiten. Die Fabrikate der letzten Art haben aus dieſem Grunde in den verfloſſenen Jahren nur betragen:

An wollenen Strümpfen	944	Paar.
— leinenen — —	24	—
— Garn von Flachs	1489	Stück.
— — — Werk	389	—
— Hemden	115	—

Es kann nicht unbemerkt gelaſſen werden, daſs die gewöhnlichen Einnahmen der Anſtalt, wenn man auch die Zinſen der vorhandenen Kapitalien hinzurechnet, zum Unterhalte dieſer acht Schulen nicht ganz hinreichend werden, und daſs die beſtimmten jährlichen Beiträge ſich in dem letzten Jahre durch das Abſterben einiger Mitglieder um 105 Rthlr. 8 Gr. vermindert haben. Die Dauer der Anſtalt macht es nothwendig, die vorhandenen

Kapitalien nicht anzugreifen, und es bleibt sehr zu wünschen, dafs mehrere Menschenfreunde sich entschliefsen mögen, die Anstalt durch jährliche Beiträge zu unterstützen.

Die Erfüllung dieses Wunsches dürfen wir um so mehr hoffen, da in dem verflossenen Jahre wiederum so viele achtungswürdige Männer durch ihre Kenntnisse und Bemühungen den guten Fortgang der Anstalt befördert haben. Die Kinder, welche des Beistandes der Herren Aerzte und Wundärzte bedurften, sind unentgeldlich geheilt worden; verschiedene der Herren Prediger und Kandidaten haben in jeder Woche einige Stunden freien Unterricht gegeben, und die Herren Vorsteher haben die mühsame Aufsicht über die Schulen, mit dem bisherigen rühmlichen Eifer fortgesetzt.

Zur öffentlichen Prüfung ist der 3te September d. J. Nachmittags gegen vier Uhr bestimmt, und des Königs Majestät haben dazu den Saal im Opernhause allergnädigst bewilligt. Die Mitglieder der Gesellschaft und alle Schulfreunde werden hiemit dazu eingeladen, und es sollen alsdann auch die Rechnungen über die Einnahme und Ausgabe mit den Belägen und Nachweisungen, zur gefälligen Durchsicht vorgelegt werden.

Berlin, den 25sten August 1799.

Die Direktion der Erwerbschulen:

v. *Beyer*. *Bohm*. *Gofsler*. *Meierotto*. *Rampach*.
Sack. *Schulz*. *Splittgerber*. *Zöllner*.

Verzeichniss der Herren Vorsteher bei sämmtlichen Erwerbschulen.

Bei der ersten Schule die Herrn Prediger Koblanck und Richter, Herr Kaufmann Crudelius, Herr Stadtverordneter Gohlemann, Herr Stadtverordneter Stiegelitz, Herr Kaufmann Teller, Herr Posamentier Pätzelt.

Bei der zweiten Schule Herr Kriegsrath Döring, Herr Stadtverordneter Käbisch, Herr Kaufmann Riemann.

Bei der dritten und vierten Schule die Herrn Prediger Kühze und Schulze, Herr Fabrikant Böcke, Herr Braueigen Bäthke, Herr Braueigen Lindemann, Herr Posamentier Moller, Herr Kaufmann Streithorst.

Bei der fünften Schule die Herrn Inspektoren Richter und Schultze, Herr Stadt-Hauptmann Findeisen, Herr Fabrikant Gericke, Herr Stadt-Hauptmann Nebelthau, Herr Fabrikant Oetzel.

Bei der sechsten Schule der Herr Prediger Troschel, Herr Fabrikant Kapke, Herr Kaufmann Lübeck, Herr Buchbinder Notz, Herr Stadt-Hauptmann Stäube.

Bei der siebenten Schule Herr Inspektor Küster, Herr Stadt-Hauptmann Findeisen, Herr Fabri-

kant Gericke, Herr Stadt-Hauptmann Nebelthau, Herr Fabrikant Oetzel.

Bei der achten Schule Herr Kriegsrath Döring und Herr Stadtverordneter Käbisch.

(wird fortgesetzt.)

Andreas Schlüter.

Niemanden, der in Berlin gewesen ist, oder auch nur von dieser Stadt gelesen hat, wird der Name: Schlüter unbekannt seyn. Dem grosen Genie dieses Künstlers verdankt diese Königsstadt ihre schönsten Zierden der Baukunst und der Bildnerei; und so gewöhnlich es ist, von dem erstern mit mehrerm Ruhme zu sprechen, so verdienen dennoch die letztern den Preis.

Es ist die Absicht dieses Aufsatzes, den Leser mit diesem Künstler selbst und nach und nach mit seinen besten und vorzüglichsten Werken genauer bekannt zu machen.

Andreas Schlüter *) ward etwa ums Jahr 1662 zu Hamburg gebohren. Sein Vater war ein Bildhauer, aber mittelmäfsiger Künstler, und begab sich mit seinem Sohne nach Danzig, wo er frühzeitig starb. Unser Schlüter kam jetzt zu einem

*) Diese historischen Nachrichten sind gröstentheils aus Herrn Fr. Nicolais Beschreibung von Berlin genommen.

Bildhauer in Danzig, Namens David Sapovius, um die Kunst seines Vaters zu erlernen.

Als Künstler finden wir ihn nach der Zeit zuerst in Warschau, wo er 1691 für den König von Pohlen arbeitete. Ob er die Zeit bis dahin immer in Danzig war, ob er reiste und sich in Italien bildete? ist alles ungewiss. Einige schliessen zwar aus einer Aehnlichkeit seines Geschmacks, sowohl in Baukunst als Bildnerei, mit dem Geschmack des bekannten Bernini, dass er in Italien studirt haben müsse; allein dieser Grund möchte nächtheinreichen, die Behauptung zu beweisen; auch ist sein Geschmack in beiden Künsten in der That edler und gröser als der Geschmack Berninis.

Im Jahr 1694 kam er nach Berlin als Hofbildhauer mit einem Gehalt von 1200 Rthlr. Es war ihm jedoch die Bedingung vorgeschrieben: „Ohne „besondre Erlaubnis des Kurfürsten für Niemand „als für den Kurfürsten zu arbeiten, und in der „anzurichtenden Akademie von Bildhauern, „damit die Jugend in dieser Kunst so viel möglich „angeführt und perfectionirt werde, allen möglichen Fleis anzuwenden."

Im Jahr 1699 ward er noch mit 1000 Rthlr. Gehalt zum Schlosbaudirektor ernannt, jedoch mit der Bedingung, „dass er die erforderlichen geschick„ten und tauglichen Personen zum Zeichnen, Aus„messen, und was sonsten bei solchen Werken er„fordert wird, unterhalten, auch die Materialien

„für ſelbige anſchaffen ſolle.“ Er fand ſich indeſs „bei dieſem Amte ſo ſchlecht, daſs er 1702 in einer Bittſchrift bewies, „daſs er von ſeinem Gehalt „als Hofbaumeiſter noch nichts empfangen, wohl „aber für die Zeichner u. ſ. w. von ſeinem Gehalt „als Hofbildhauer habe 2800 Rthlr. zuſetzen müſſen. Nachdem die Sache unterſucht war, bekam „er 1000 Rthlr. Zulage, und ein Geſchenk von „3000 Rthlr.“

Dieſe beſſere Lage dauerte indeſs für unſern Künſtler nicht lange. Im Jahr 1701 befahl ihm der König den ſogenannten Münzthurm, der an der Ecke des Schloſſes nach der Hundebrücke zu ſtand, auf 230 Fuſs zu erhöhen. Schlüter ſahe wohl ein, daſs der Grund zu ſchwach war, die Laſt zu tragen, und machte Vorſtellungen dagegen; aber der König beſtand auf ſeinem Willen, und Schlüter gehorchte. So ſehr er nun auch ſuchte, den Grund zu verſtärken und alles anzuwenden, das Unternehmen gelingen zu machen; ſo zeigten ſich bald Riſſe in dem Gebäude, und im Jahr 1706 muſste der Thurm ſchnell abgetragen werden, um das Einſtürzen zu verhindern. Jetzt ſchob man alle Schuld des miſslungenen Verſuchs auf Schlüter — und ſetzte eine Commiſſion nieder, welche die Sache unterſuchen ſollte. Dieſe beſtand aus Schlüters Neider und Feind, dem bekannten Eoſander, dem Profeſſor Sturm aus Frankfurth an der Oder, und dem Baumeiſter Grüneberg. Schlüter konnte nichts für ſich anführen, als daſs er den Erfolg vorhergeſagt,

und gebeten habe, den Thurm ganz abzubrechen und einen neuen Grund zu legen. — Der Bericht der Commiſſion fiel ſo nachtheilig für ihn aus, daſs ihm das Amt als Hofbaudirektor genommen, und Eoſander gegeben wurde.

Schlüter blieb indeſs, ſo kränkend dieſer Vorfall für ihn war, und ſo ungerecht man ihn behandelt hatte, als Hofbildhauer mit ſeinem Gehalt in Berlin, wo er wahrſcheinlich 1713 oder 1714 ſtarb.

Ich will jetzt kurz die vorzüglichſten Werke nennen, die er während ſeines dreizehnjährigen Aufenthalts in Berlin verfertigt oder angegeben hat.

In dem Jahre 1694 — 95 verfertigte er die Kindergruppen und Verzierungen an der Decke des Marmorſaals zu Potsdam, ingleichen die faſt vernichteten Fluſsgötter an der langen Brücke.

Im Jahre 1696 bauete er das Hauptgebäude des Schloſſes zu Charlottenburg, und verzierte es mit Bildhauerarbeit.

Im Jahr 1697 modelirte er das Standbild Friedrichs I. welches hernach von Jacobi gegoſſen wurde, und beſtimmt war, in dem Hofe des Zeughauſes aufgeſtellt zu werden. Die Statue iſt nicht ohne Kunſtwerth; dennoch konnte man Friedrich II. nur durch viele Vorſtellungen abhalten, ſie einſchmelzen zu laſſen. Sie ſteht jetzt, etwas

beſchädigt im Innern des Zeughauſes, und neben ihr liegen vier Sklaven von Metall, ohne allen Werth, die von Koch modellirt ſind.

Von 1697 bis 1699, verſchiedene Zierathen am Zeughauſe. Er führte ſelbſt von 1698 — 99 nach Grünebergs Abgang den Bau deſſelben, den er aber wieder abgab. Er hat indeſs blofs einige Trophäen, Helme und die berühmten ſterbenden Köpfe, an den Schluſsſteinen der Fenſter im Innern des Hofs verfertigt, das übrige iſt von Hülot.

Dieſe ſterbenden Köpfe, die man gewöhnlich die Schlüterſchen Larven nennt, gehören unſtreitig zu ſeinen ſchönſten und kraftvollſten Werken. Der Ausdruck derſelben, der die Schmerzen des Todes in allen Formen darſtellt, iſt ſo erſchütternd wahr, als die ganze Idee fein und richtig gedacht iſt. Das Gebäude iſt beſtimmt, alle Geräthſchaften des Kriegs zu bewahren — es iſt ein Zeughaus, und Schlüter legte in ſeine Verzierungen einen hohen Sinn. Der Soldat ſollte darin das Glänzende und Traurige ſeines Stands erblicken, die ſchimmernde Aufsenſeite, und das traurige Innere ſeines Berufs. Daher ſchimmert das Gebäude von Aufsen mit prächtigen Trophäen, mit Sinnbildern der Ehre des Siegs und des Ruhms — und über jedem Fenſter prangt ein geſchmückter, hochbuſchiger Helm. Im Innern des Hofs, iſt's ganz anders. Da ſieht man keine Trophäen — keine Denkmale des Ruhms, aber ſtatt der prächtigen Helme erblickt man in den Larven den Tod in allen Geſtalten des Schreckens.

Der verstorbene Direktor der hiesigen Akademie der Künste, B. Rode, zeichnete diese Köpfe, und radirte sie in seiner eignen und mahlerischen Manier. Wir sind so glücklich gewesen die sämmtlichen Platten für unser Journal zu kaufen, und werden sie nach und nach unsern Lesern mittheilen. Sie sind so genau gezeichnet, und so ganz in Schlüters Geist gearbeitet, dafs sie uns am geschicktesten schienen den grofsen Werth dieses Künstlers anschaulich zu machen.

In den Jahren 1697, 98, 99 fing er auch an sein grofses Meisterstück, die Statüe des Kurfürsten Friedrich Wilhelm des Grofsen zu Pferde zu modelliren. Die Bildhauer Baker, Brückner, Henzi und Nahl, halfen ihm zwar, indem sie die vier, an das Fufsgestell geschmiedeten Sklaven nach seinen kleinern Modellen ins Grofse formten, er überarbeitete aber selbst die grofsen Formen, so dafs sie ganz als seine Werke zu betrachten sind.

In den Jahren 1699 bis 1706 führte er als Hofbaudirektor den Bau des Königlichen Schlosses, das ihm als Architect einen grofsen Ruhm erwarb, den ihm auch die Nachwelt noch zugestehn wird. Mehr hierüber werden wir Gelegenheit haben zu sagen, wenn wir unsern Lesern die besten Theile des Schlosses in Kupfer vorlegen werden. So viele Zeit ihn dieser Bau wegnahm, und so grofs die Menge der herrlichen Gipsarbeiten und Statüen ist, die er bei dem Bau selbst anbrachte; so behielt er doch noch Zeit übrig

Im Jahr 1702, ein geiſtvolles, ſchönes Grabmahl des Hofgoldſchmieds Männlich in der Nicolaikirche zu verfertigen; und

Im Jahr 1703 auf Befehl des Königs zu Freienwalde ein ſchönes Gebäude — der Eile wegen von Holz — aufzuführen, deſſen Abbildung man noch in Beckmanns Beſchreibung der Mark, im 1ſten Theil p. 565 findet. Das untere Geſchoſs war mit Joniſchen Säulen geziert, und das zweite beſtand aus 64 frei ſtehenden Korinthiſchen Säulen, zwiſchen welchen ein Speiſeſaal angebracht war.

In eben dem Jahre unternahm er noch den wichtigen Bau der marmornen Kanzel in der Marienkirche. Um die Kanzel an dem Pfeiler, wo ſie ſtehen ſollte, gut anzubringen, durchſchnitt er denſelben, während er ihn auf eine faſt unglaubliche Art unterſtützte, und liefs ihn von vier kleinern Säulen von Sandſtein tragen, zwiſchen welchen jetzt der Durchgang auf die Kanzel angebracht iſt.

Im Jahr 1713 modellirte er den Sarg König Friedrich I.

Auſserdem bauete er das Haus der jetzigen Freimaurerloge Royal York, in welchem verſchiedene Gipsarbeiten von ſeiner Hand befindlich ſind.

Die Arbeitſamkeit dieſes groſsen Künſtlers und die Fruchtbarkeit ſeines Genies überſteigt faſt allen Glauben. Auſser den groſsen Königl. Gebäuden

und der Menge von kleinern Gipsarbeiten, rechnet man über 80 Statuen die er modellirt hat.

Sein Charakter als Künstler ist grofs, kühn und edel. Sein Ausdruck ist wahr und schön, und nur zuweilen erinnern die etwas gezwungenen Stellungen an Bernini. Seine Hauptwerke indefs, die Statue des grofsen Kurfürsten, und die sterbenden Köpfe im Zeughause, geben ihm einen Rang der weit über Bernini erhaben ist.

Als Architect war sein Geschmack gleichfalls kühn und edel, seine Werke sind leicht, frei, und erhaben-schön; doch verrathen sie hie und da einen Mangel an festen Grundsätzen, und Hang zu müfsigen Zierrathen. Demohngeachtet hat noch kein Architect ihn nachher in Berlin übertroffen, und seine Werke werden noch lange die ersten Zierden der Stadt bleiben.

Anzeiger.

Der erſte Jahrgang dieſer Zeitſchrift iſt mit dieſem Hefte vollendet, und die günſtige Aufnahme, welche dies Werk bei dem Publiko gefunden hat, macht es möglich die Fortſetzung deſſelben anzukündigen. Der Plan wird im Ganzen derſelbe bleiben, das heiſst jedes Heft enthält

1) einen oder mehrere Aufſätze, welche Beiträge zur Charakteriſtik Berlins und ſeiner Einwohner enthalten.

2) Einen Aufſatz über bildende Kunſt. Ich freue mich meinen Leſern das Verſprechen geben zu können, dieſen Artikel für die Zukunft anziehender und intereſſanter zu machen; indem Se. Majeſtät unſer allergnädigſter König geruht haben, mir in einer Kabinetsordre huldreich die Erlaubniſs zu ertheilen: von allen Kunſtwerken, ſowohl alten als neuen, welche ſich in den reichen Sammlungen, Gallerien und Schlöſſern Sr. Majeſtät befin-

den, für diese Zeitschrift Gebrauch zu machen.

Ich hoffe dabei zugleich einen Vorwurf zu heben, den man bisher allen Zeichnungen nach Statüen und Büsten mit Recht gemacht hat, nehmlich den Mangel an Genauigkeit. Alle Zeichnungen welche wir nach Antiken besitzen, sind aus freier Hand gemacht, und weichen bei einem und demselben Gegenstande immer beträchtlich von einander ab. Ich habe indess zu diesem Zwecke eine eigne Maschine erfunden, durch deren Hülfe man Statüen auf eine ganz einfache, bloss mechanische Art, und mit mathematischer Genauigkeit, in derselben Grösse, oder verkleinert, zeichnen kann; und die ich bei den vorzüglichsten Werken anwenden werde.

3) Einen Aufsatz über das Theater, dessen Hauptzweck ich im 1sten Bande dieses Jahrgangs pag. 83 und 283 ausführlich gezeigt habe. Ich werde ihn indess dahin ausdehnen, dass auch dann und wann bei neuen Stücken eine Beurtheilung derselben statt findet.

Abwechselnd werden folgende Artikel bearbeitet werden:

1) Moden mit beigefügten Kupfern, 2) Nachrichten von berühmten Männern, Gelehrten und Künstlern, welche in Berlin lebten oder noch leben, und den Werken derselben. 3) Merkwürdige Vorfälle und Begebenheiten des Tags. Auszüge aus Acten interessanter Kriminalfälle, wenn sie charakteristisch für Berlin sind u. s. w. 4) Briefe von Fremden, verschiedene Gegenstände betreffend, Anekdoten u. s. w.

Endlich wird wie bisher, jedem Heft ein Anzeiger beigefügt werden, der aber neben den artistischen Anzeigen auch litterarische enthalten soll, jedoch nur von Werken, die in Berlin herauskommen, oder deren Verfasser in Berlin leben. . . . . .

. . . . . .

Das Aeussere der Schrift bleibt, wie der Preis derselben, so wie beim ersten Jahrgange.

Berlin im December 1799.

I. G. Rhode.

Inhalt.

Seite.

Nachtrag zu dem Aufſatz über die Gruppe Laokoons. (Beſchluſs.) 199

Etwas über die Zerſtöhrungsſucht des Berliner Pöbels in Rückſicht öffentlicher Kunſtwerke. 213

Theater. Iphigenia in Tauris. 219

Erwerbſchulen. 239

Andreas Schlüter. 281

Anzeiger. 291

Register

der vorzüglichſten Sachen, welche im 2ten Bande abgehandelt ſind.

	Seite
Ariſtoteles, darf Shakespear nach ſeinen Regeln beurtheilt werden?	148
Ausdruck, des Affekts im Laokoon d. V.	116
Aeſthetik, erſte Gründe derſelben	201
Arm, der rechte des Laokoon, ob er gebogen ſeyn müſſe?	209
Arie, Vortrag derſelben	229
Ballette, unſchickliche in der Iphigenia	223
Begriff, des Schönen	207
Bekanntmachung Sr. M. des Königs von Preuſsen, an die Künſtler in Berlin	4
Bendavid, Urtheil deſſelben über die Grenzlinie zwiſchen Mahlerei und Bildhauerkunſt	125
Bettelei, im Dunkeln	141
Bettmann, Hr. als Schauſpieler	68
Berichtigungen der Charakteriſtik der Berliner	17
Beſchort als Hamlet	153
Beresford, deſſen Ueberſetzung deutſcher Lieder ins Engliſche	183
Charakter, wie er im Ton der Rede komtlich wird	66
Chichi, Antonio in Rom, deſſen Modelle von Kackholz	54
Darſtellung, Geſetz derſelben in Kunſtwerken	56
Dieſiel, Mdm. Schauſpielerin auf dem Theater zu Breslau	140
Declamation, erſte Gründe derſelben	65
Einbildungskraft, Geſetze derſelben bei der Ideenbildung	40
Ehen, in Berlin	108

Seite

Einfassung, neue, der Lindenallee, wird beschädigt 214
Erwerbschulen in Berlin. Grundsätze nach welchen sie eingerichtet sind, und blühender Zustand derselben 241
Forster, G. Anekdoten von ihm 172
Friedrich II. Ankündigung einer Suite Kupfer aus dem Leben desselben, von D. Berger . . . 83
Friedrich II. nach der Schlacht bei Kollin, gemahlt von Frisch 86
Friedrich II. in Lissa, gemahlt von Schubert . . 87
Friedrich Wilhelm der Grosse, Statue desselben von Schlüter 283
Furien, unschickliches Kostüm derselben in der Iphigenia 224
Gesetze, der Kunst, verschiedne Arten derselben . 32
Geschichte, neuere, Behandlung derselben von Künstlern 8
Grätsch, Professor, dessen Alcibiades 87
Grenzlinie zwischen Bildhauerei und Mahlerei . 130
Gern, Herr, ein Basssänger 140
Grundsätze, allgemeine, bei Hervorbringung eines Kunstwerks 31
Griechen, warum auch der griechische Pöbel Kunstwerke achtete? 216
Gluck, seine Composition der Iphigenia . . . 222
Hamlet, Vorstellung dieses Schauspiels auf der Nationalbühne 245
Hamlet, Charakter desselben nach Göthe, und Prüfung dieser Darstellung 259
Häuslichkeit der Berliner und Berlinerinnen . . 106
Hagestolzen in Berlin 111
Hemsterhuis, seine Erklärung des Schönen . . . 120
— — — dessen Urtheil über die Gruppe Laokoon 183
Hirt, Hofrath, dessen Kunstsystem 80
Henry, Mdm. Gemählde derselben 80
Hackert, Ph. dessen Landschaften 81
Iffland, Hr. als Polonius 267
Industrie der niedrigen Volksklassen . . . 175
Iphigenia in Tauris, Aufführung dieser Oper . 221
Kinderzucht in Berlin 109
Konzerte in Berlin 120
Kostüm, griechisches 70
Kränzchen wöchentliche 107

Seite

Kunſt, ſchöne, Begriff derſelben 37
Köpfe, ſterbende, im Hofe des Zeughauſes von Schlüter 192
Künſtler, ob ſie Gegenſtände der alten oder der neuern Geſchichte wählen ſollen 3
Kunſt, Begriff der Kunſt überhaupt 202
Kunſtfreund, wie er vom Kritiker zu unterſcheiden 203
Laokoon, ob die Gruppe, nicht beſſer ein Gegenſtand der Mahlerei ſey? 134
Leſſing, Kunſtſyſtem deſſelben 28
Lüdke, Profeſſor, deſſen Landſchaften 62
Männerſchene, ein Schauſpiel v. Hr. Halbe . . 73
Merope von Voltaire, Vorſtellung dieſes Schauſpiels 60
Meyer, Mdm. als Merope 82
Merkel, deſſen Erzählung einer edlen Wohlthätigkeit 163
Mütter in Berlin, ſtillen ihre Kinder größtentheils ſelbſt 109
Niobe, Gruppe derſelben 182
Oſſian, deſſen Gedichte neu überſetzt und angekündigt von Rhode 90
Dieſe Ankündigung wiederholt und mit einer Probe des Drucks begleitet 191
Pantheon, nach Hirts Reſtauration 57
Peter, W. in Rom, deſſen Viehſtücke 59
Pickenitz, in der Loge Royal York 59
Polygnot, deſſen Gemählde in Delph 142
Ramdohr v., Urtheile deſſelben über Bildhauerkunſt 124
Reinhard C. in Rom, Landſchaften deſſelben . 52
Recitativ, Vortrag deſſelben 223
Robert, Mdm. deren Gemählde 49
Rhode, Probe von deſſen Ueberſetzung der Gedichte Oſſians 91
Regeln, für Künſtler, die Werke nach der neuern Geſchichte arbeiten wollen 13
Pöbel, proteſtantiſcher, woher ſein Zerſtöhrungstrieb in Rückſicht der Kunſt komme? 206
Quintilian, deſſen Urtheil über Declamation . 61
Scene aus Nathan dem Weiſen, von Friſch gemahlt 49
Schick, Mdm. als Iphigenia 56
Schlegel, A. W. deſſen Ueberſetzung des Hamlet 137
Shakespear, ob man ſeine Stücke ändern ſolle? . 136

Seite

Syſteme, merkwürdige der Kunſt . . . 26
Strahlau, Kirchhof daſelbſt 77
Schlüter, Andreas 283
Standbild Friedrichs I. von Schlüter . . . 286
Theorie der Kunſt, Möglichkeit derſelben . . 208
— — — — Grundlage derſelben . . . 208
Töne, in der Declamation, allgemeine Merkmale derſelben 66
Trieb, Kunſttrieb 202
Todtengräber-Scene im Hamlet, erregt bei der Vorſtellung des Stücks in Berlin ein Gelächter . 149
Unzelmann, Mdm. als Ophelia im Hamlet . . 167
Ungeheuer, Beſchreibung eines ſchrecklichen, von einem Buchdrucker in Berlin 178
Venus und Amor, von Hr. Pr. Rehberg . . 49
Verſtand, Anwendung deſſelben bei Hervorbringung eines Kunſtwerks 43
Vortrag, muſicaliſcher, verſchiedene Arten deſſelben 227
Werke, hiſtoriſche, der bildenden Kunſt, verſchiedene Arten derſelben 9
Wohlthätigkeit einer Dame in Berlin . . . 143
Wohlgefallen an Kunſt, muſs vom Wohlgefallen am Schönen unterſchieden werden . . . 204
Wohlgefallen am Schönen, Erklärung deſſelben . 205
Zennert, Hr. deſſen Ankündigung neuer Muſicalien 188
Zweckmäſsigkeit. Beurtheilung der Gruppe des Laokoon nach dieſem Geſetz 119
— — — — äuſsere und innere eines Kunſtwerks 203
Zerſtöhrungsſucht des Berliner Pöbels, in Rückſicht neuer Kunſtwerke 218
Zeughaus, Verzierung deſſelben von Schlüter . 287

Berlin, 1799.

Gedruckt bei Johann Wilhelm Schmidt.

Waller.

Um dich Held erstaret in meinen Adern!